L. Grodecki - F. Mütherich
J. Taralon - F. Wormald

IL SECOLO DELL'ANNO MILLE

Volumi pubblicati:

R. Bianchi Bandinelli
A. Giuliano
ETRUSCHI E ITALICI PRIMA DEL DOMINIO DI ROMA
436 pagine
451 illustrazioni

R. Bianchi Bandinelli
ROMA. L'ARTE ROMANA NEL CENTRO DEL POTERE
437 pagine
451 illustrazioni

R. Bianchi Bandinelli
ROMA. LA FINE DELL'ARTE ANTICA
463 pagine
429 illustrazioni

J. Charbonneaux-
R. Martin-F. Villard
LA GRECIA CLASSICA
423 pagine
436 illustrazioni

J. Charbonneaux-
R. Martin-F. Villard
LA GRECIA ELLENISTICA
420 pagine
417 illustrazioni

J. Charbonneaux-
R. Martin-F. Villard
LA GRECIA ARCAICA
464 pagine
437 illustrazioni

P. Demargne
ARTE EGEA
456 pagine
538 illustrazioni

A. Chastel
I CENTRI DEL RINASCIMENTO. ARTE ITALIANA 1460-1500
396 pagine
311 illustrazioni

A. Chastel
LA GRANDE OFFICINA. ARTE ITALIANA 1460-1500
426 pagine
358 illustrazioni

L.H. Heydenreich
IL PRIMO RINASCIMENTO. ARTE ITALIANA 1400-1460
426 pagine
358 illustrazioni

L.H. Heydenreich-
G. Passavant
I GENI DEL RINASCIMENTO. ARTE ITALIANA 1500-1540
470 pagine
400 illustrazioni

A. Grabar
L'ARTE PALEOCRISTIANA 200-395
336 pagine
311 illustrazioni

J. Hubert-J. Porcher-
W.F. Volbach
L'EUROPA DELLE INVASIONI BARBARICHE
410 pagine
361 illustrazioni

A. Grabar
L'ETÀ D'ORO DI GIUSTINIANO
432 pagine
475 illustrazioni

J. Hubert-J. Porcher-
W.F. Volbach
L'IMPERO CAROLINGIO
390 pagine
380 illustrazioni

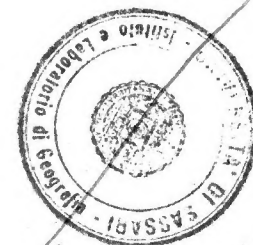
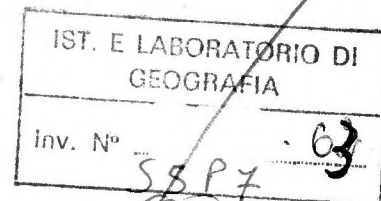
L. Grodecki-F. Mütherich-
J. Taralon-F. Wormald
IL SECOLO DELL'ANNO MILLE
458 pagine
449 illustrazioni

Un grande strumento di cultura e di studio

Il mondo della figura

REPRINT

Collezione diretta da
André Malraux
e André Parrot
membro dell'Institut

Segretario generale Albert Beuret

QUEST'OPERA COMPLETA LA SERIE

I primi mille anni dell'Occidente

5 volumi

2150 pagine, 1985 illustrazioni

André Grabar

L'ARTE PALEOCRISTIANA

(200-395)

André Grabar

L'ETÀ D'ORO DI GIUSTINIANO

DALLA MORTE DI TEODOSIO ALL'ISLAM

(395-640)

Jean Hubert - Jean Porcher - W. F. Volbach

L'EUROPA DELLE INVASIONI BARBARICHE

(400-750)

Jean Hubert - Jean Porcher - W. F. Volbach

L'IMPERO CAROLINGIO

(750-950)

Louis Grodecki

Florentine Mütherich - Jean Taralon - Francis Wormald

IL SECOLO DELL'ANNO MILLE

(950-1050)

Il secolo dell'Anno Mille

L. Grodecki F. Mütherich
J. Taralon F. Wormald

Il secolo dell'Anno Mille

Rizzoli

Omaggio a Francis WORMALD

Durante un'impresa come quella del Mondo della Figura, *che implica la collaborazione di molte équipes di specialisti, è purtroppo fatale che si assista talvolta a dolorose scomparse. E la nostra tristezza è tanto più profonda in quanto perdiamo colleghi che hanno saputo essere anche veri amici.*

*Alcuni anni fa si trattò della morte di Jean Porcher. più di recente di quella, così tragica, di Jean Charbonneaux. Eccoci ora di fronte alla scomparsa di Francis Wormald, avvenuta prima della pubblicazione di questo volume sull'*Anno Mille, *al quale aveva collaborato, portando interamente a termine il suo capitolo.*

Per la trattazione dei manoscritti miniati inglesi che appartengono al breve periodo che va dall'inizio del X alla metà dell'XI secolo non avremmo potuto trovare un miglior conoscitore. Francis Wormald ha perfettamente messo a fuoco questo momento che vede lo stabilirsi di stretti rapporti tra l'Inghilterra e la cultura del Continente. Momento che è il risultato o contraccolpo della supremazia conquistata dal Wessex, della rinascita dell'ordine dei Benedettini che determina la riapertura di numerosi istituti religiosi e, infine, della conquista normanna; tutto un substrato storico dunque che doveva essere trattato perfettamente, come egli ha fatto, per spiegare la magnifica rifioritura dell'arte britannica che nasce dalla sintesi tra la tradizione insulare e le influenze che provengono dall'arte carolingia. Non ci si stupirà quindi di vedere comparire i nomi di Fleury-sur-Loire, Cluny, Saint-Denis, quando si parla di questa riforma benedettina che ha determinato il formarsi della "Scuola di Winchester", dal nome della capitale del Wessex, sede di tre celebri abbazie del Sud dell'Inghilterra. Le foglie d'acanto straordinariamente elaborate e lo stile 'illusionista' sono le due caratteristiche della miniatura di quest'opera. La scelta dei manoscritti è una perfetta illustrazione di questo modo di espressione, uno dei più sorprendenti del periodo storico che annuncia e prepara le creazioni romaniche. Poiché la pittura inglese di grandi dimensioni, murale o su legno, era quasi completamente scomparsa, si dovevano cercare le documentazioni di quest'arte nel microcosmo dei manoscritti. Wormald vi si è dedicato appassionatamente e, allo stesso modo di Jean Porcher, ci ha lasciato un messaggio che è degno del più importante repertorio bibliografico.

André PARROT
21 settembre 1972

Prefazione

Il mondo occidentale subisce, durante la seconda metà del IX secolo e la prima del X, una delle più gravi crisi della sua storia. Dopo la divisione dell'Impero carolingio nell'843 e dopo la deposizione di Carlo il Grosso nell'887, la lotta per il potere si estende, e questo potere è ben presto spezzettato all'infinito. Arnolfo di Carinzia, Guido di Spoleto, Berengario del Friuli, Rodolfo di Borgogna, Ludovico il Cieco si proclamano re o imperatori, scontrandosi tra loro in una serie di conflitti tanto confusi quanto sanguinosi. Anche il potere spirituale della Chiesa, in balia di laici e dilaniato da contese talvolta feroci, come quella capeggiata a Roma dalla famiglia di Teofilatto, attraversa un periodo ugualmente critico. Da questo disordine nascerà più tardi un regime feudale duraturo e, dopo la reazione dell'anno mille, a poco a poco cominceranno a delinearsi le caratteristiche nazionali dei futuri stati occidentali; e questo è l'apporto positivo della crisi.

Ma un pericolo più grave travaglia l'Occidente: nuove invasioni barbariche, che si susseguono a ondate, rendono precaria la sicurezza collettiva. I Normanni, che per anni hanno minacciato le frange del mondo carolingio, sbarcano alla foce della Senna nell'840 e, dopo aver provocato distruzioni spaventose, si arrestano solo nel 911, anche se la loro sete di conquista continuerà a spingerli in nuove imprese durante tutto l'XI secolo. Intorno all'865, i Danesi sbarcano in forze sulle coste dell'Inghilterra, invadono il paese e cessano la loro opera di distruzione solo dopo la pace avvenuta nell'886 tra il re Alfredo e il loro capo Guthrum; ma l'isola impiegherà un secolo per risollevarsi da questa invasione. Nell'860, gli Ungari insorgono nell'Europa centrale e alla fine del IX secolo premono già ai confini delle marche carolinge; il pericolo delle loro terribili incursioni, che comincia a farsi minore dopo la battaglia di Lechfeld, nel 955, scomparirà solo intorno al 1000 con la fondazione del regno cristiano di Ungheria. Gli Slavi del Nord, meno dinamici, minacciano tuttavia le marche orientali della cristianità fino alla conversione del polacco Miecislao, nel 966. Infine i Saraceni, stabilitisi dal VII secolo sul litorale mediterraneo dell'Africa, nell'VIII secolo in Spagna e nel IX secolo in Sicilia, costituiscono un pericolo permanente per il Mezzogiorno della Francia, l'Italia e gli Stati bizantini. Le rotte marittime sono interrotte e solo i contrasti dinastici interni impediscono, nel IX secolo, una nuova estensione dell'Islam in Europa.

Roma è saccheggiata dagli Arabi nell'846 e, tra il 917 e il 926, l'Italia meridionale subisce numerose devastazioni; tra l'899 e il 955, gli Ungari compiono trentacinque incursioni nell'Italia del Nord... Colonia viene parzialmente distrutta tre volte in cinquant'anni; la Borgogna è invasa cinque volte, ora dai Normanni, ora dai Magiari. Dappertutto le distruzioni sono immense, anche se non sistematiche. Lo sforzo maggiore compiuto nel secolo che inquadra l'anno mille sarà quello di ricostruire le città danneggiate e di rialzare i santuari abbattuti. Nelle campagne, si trat-

ta di ripopolare i villaggi, di riprendere a coltivare le terre abbandonate, di disboscare. Fortunatamente, la parcellazione feudale della proprietà e l'attività dei monasteri aiutano il formarsi di collettività rurali e favoriscono la rinascita economica.

Dopo questa terribile parentesi, si può dunque veramente parlare di 'rinascita'. Durante la seconda metà del X secolo e la prima parte dell'XI, l'Occidente si organizza in modo nuovo, dopo aver reso sedentari o convertito alla sua religione e attratto nell'orbita della sua cultura i nomadi del Nord e dell'Est, e arrestato, in gran parte il pericolo musulmano. Dopo la vampata conquistatrice di Al Mansur alla vigilia dell'anno mille, l'Islam comincia a indietreggiare sempre più velocemente in Spagna e in Italia. La Sardegna è attaccata dai cristiani nel 1022, i Pisani sbarcano a Bona nel 1034, mentre, poco dopo, i Normanni, con l'occupazione della Sicilia, allontanano ogni pericolo dall'Italia meridionale. In Oriente, l'offensiva contro gli Arabi si accentua con gli ultimi Macedoni, in modo particolare con Basilio II.

Questo risanamento agisce con eguale vigore, all'interno dei paesi, sia sul piano politico sia su quello culturale. Anche se i tempi non sono calmi e le guerre tra i principi, o tra i principi e i loro vassalli, si accendono periodicamente, cominciano a delinearsi quei quadri politici che caratterizzeranno in modo decisivo molti secoli a venire della storia d'Occidente. Il fatto essenziale in questo campo è la creazione — o la restaurazione — dell'Impero d'Occidente. L'incoronazione di Ottone I il Grande a Roma, nel 962, è il risultato di una politica di grande respiro. Dopo aver vinto gli Ungari e gli Slavi e dopo aver riconquistato l'Italia e ristabilito il potere che fu di Carlo Magno su Roma, Ottone trasmette quest'idea di autorità suprema — identica a quella di Costantino — al figlio, che sposa una principessa greca allo scopo di farsi alleato l'Impero di Oriente, e al nipote, Ottone III — l'imperatore dell'anno mille — che si circonda, nel suo palazzo sul Palatino, di un fasto degno dei Cesari e che sogna un *imperium mundi* cristiano. Quali che siano le vicissitudini dell'Impero sotto l'ultimo degli Ottoniani, Enrico II, e sotto i primi Salî, Corrado II e Enrico III, l'idea imperiale romana e carolingia continua a segnare profondamente gli animi e l'arte di questo periodo.

Il secondo fatto essenziale è la fondazione di stati relativamente stabili in Francia, in Inghilterra, in Spagna, in Polonia, in Ungheria e, ben presto, in Russia. E, anche se l'avvento dei Capetingi nel 987 non ha la stessa portata immediata del rinnovamento dell'Impero, in quanto il regno di Francia, o meglio, il territorio dove domina il re di Francia, è sottoposto a tutte le pressioni e a tutte le contestazioni del regime feudale, questa fondazione si rivela duratura, dinasticamente e istituzionalmente; un secolo e mezzo più tardi darà la sua misura. Tuttavia, fin dal regno di Roberto il Pio — il re dell'anno mille — in Francia prende l'avvio un magnifico rinnovamento demografico, culturale e artistico, forse meno brillante di un tempo, ma votato a un destino più duraturo e coerente. L'Inghilterra conosce, alla fine del X e all'inizio dell'XI secolo, un momento felice; il regno del danese Canuto il Grande (dal 1017) non ha nulla a che vedere con il regime delle dominazioni straniere; uno Stato sassone sta per crearsi e la conquista normanna del 1066 non ne modificherà in modo sostanziale il carattere. I regni di Spagna, nati dalla lotta contro l'Islam, cercano ancora il loro equilibrio. E, durante l'XI secolo, si formano le prime repubbliche marinare d'Italia: Venezia e Pisa.

Il terzo fatto essenziale riguarda la Chiesa. Se la Santa Sede si libera con difficoltà dall'autorità imperiale germanica — il ristabilimento del suo ruolo è dovuto a Gregorio VII, dopo il 1073 — la forte organizzazione della gerarchia ecclesiastica e il posto che essa tiene nel consesso dei principi sono un elemento decisivo della vita culturale e politica dell'anno mille. Cosa sarebbe avvenuto se fossero mancati uomini come Gerberto d'Aurillac, Egberto di Treviri, Bernoardo di Hildesheim? Indicative, a tale riguardo, sono le idee 'riformiste' che caratterizzano

l'episcopato e il monachesimo. In questo secolo, infatti, si creano e si attuano le riforme della vita conventuale; la più importante è senza dubbio quella di Cluny, ma non vanno dimenticate le riforme di Gorze e di Brogne. Esse si accompagnano a un'espansione eccezionale del monachesimo, la cui funzione temporale, sull'economia dell'epoca, e spirituale, sul pensiero teologico e sulla cultura, sono enormi. Tutta l'educazione è nelle mani della Chiesa; quasi tutto quello che sappiamo di questo tempo ci è stato tramandato dai cronisti dei monasteri. Le grandi opere architettoniche ancora conservate sono quasi tutte chiese; le opere di scultura, di pittura o d'oreficeria, anche quelle eseguite per laici, provengono da laboratori monastici. Quale sarebbe per noi il panorama dell'anno mille senza Gauzlin di Fleury, senza Guglielmo da Volpiano, senza Odilone di Cluny, senza sant'Adalberto o san Nilo?

Lo storico del XX secolo vorrebbe approfondire la conoscenza degli avvenimenti, delle istituzioni, dei grandi orientamenti politici o teologici, o anche di alcuni personaggi di maggiore importanza — re, vescovi e abati — sui quali le cronache o i diplomi ci informano. Vorrebbe penetrare nelle mentalità, conoscere le idee, i motivi che spinsero a certe azioni, le preoccupazioni essenziali di questi uomini o di questa società. Per un certo periodo, basandosi su fonti di indubbia autenticità, l'anno mille è stato presentato come un secolo dominato dal terrore della fine del *millenium* dopo la nascita di Cristo, dalla paura della fine del mondo, e quindi, una volta superata la data fatidica, spinto dalla grazia ricevuta verso una febbrile attività. E di qui a concludere che, per coloro che vissero quest'epoca, ci fu un mondo invecchiato (*mundus senescit*, disse uno di loro) e poi un mondo rinnovato, ricoperto dalla "candida veste di chiese". Sono sensazioni dell'animo. Gli uomini superiori non furono certo toccati da queste idee, e nulla sappiamo delle reazioni del popolo. Quel che può essere considerato vero e che si accorda con gli scritti che ci parlano di queste paure appartiene a un ordine più generale delle credenze e dei comportamenti. Appare evidente, leggendo i documenti di donazione e le cronache dell'epoca, che la paura della dannazione e della punizione divina, che l'ossessione del peccato e del male, alimentati nel mondo dalle forze sataniche, sono preoccupazioni costanti. Altre civiltà, altre epoche non hanno provato questi terrori, nemmeno il cristianesimo primitivo. Forse il ricordo delle prove subite e la durezza della vita quotidiana rinfocolano quest'ossessione che fa nascere in moltissimi la vocazione monastica — questa fuga davanti al Male — e induce tutti coloro che possiedono qualcosa e che cercano il riscatto dei loro peccati a donazioni che oggi paiono incredibili. E forse, come è stato suggerito con validi argomenti, questo può spiegare la voga dei testi apocalittici — e della loro illustrazione —, l'iconografia delle sculture monumentali o certe caratteristiche del vocabolario ornamentale, bestiale o mostruoso.

A questo movimento di idee ce ne fu uno opposto: il gusto del sacro, il bisogno di sacralizzare la vita sociale e la vita pubblica. Se è naturale che, in un mondo così profondamente penetrato dalla religione, gli avvenimenti della vita quotidiana trascorrano secondo il ritmo del calendario liturgico, se è normale che ogni azione contenga l'implicita richiesta della protezione divina o di quella dei santi, le manifestazioni esteriori di queste regole di vita assumono, alla fine dell'Alto Medioevo, aspetti particolarmente significativi. Il culto delle reliquie — ora non più conservate nelle cripte ma esposte in alto — modifica, quasi quanto lo sviluppo della liturgia, le disposizioni degli edifici religiosi. La creazione di leggende e l''invenzione' di reliquie si moltiplicano; si organizzano i primi pellegrinaggi. Gli atti della vita giudiziaria e soprattutto gli atti del potere politico si circondano anch'essi di una liturgia sapiente. E anche se i Carolingi, influenzati, per quanto riguarda il rituale imperiale o reale, dalla tradizione bizantina, hanno già imposto questo cerimoniale, le sue testimonianze più stupefacenti provengono dal secolo dell'anno mille: basti citare come esempio il tesoro dell'incoronazione imperiale conservato a Vienna e gli

ornamenti di Enrico II e della moglie Cunegonda conservati a Bamberga. Le reliquie più sacre sono incorporate nelle insegne della dignità imperiale e sui manti sono raffigurati temi cosmologici e teologici.

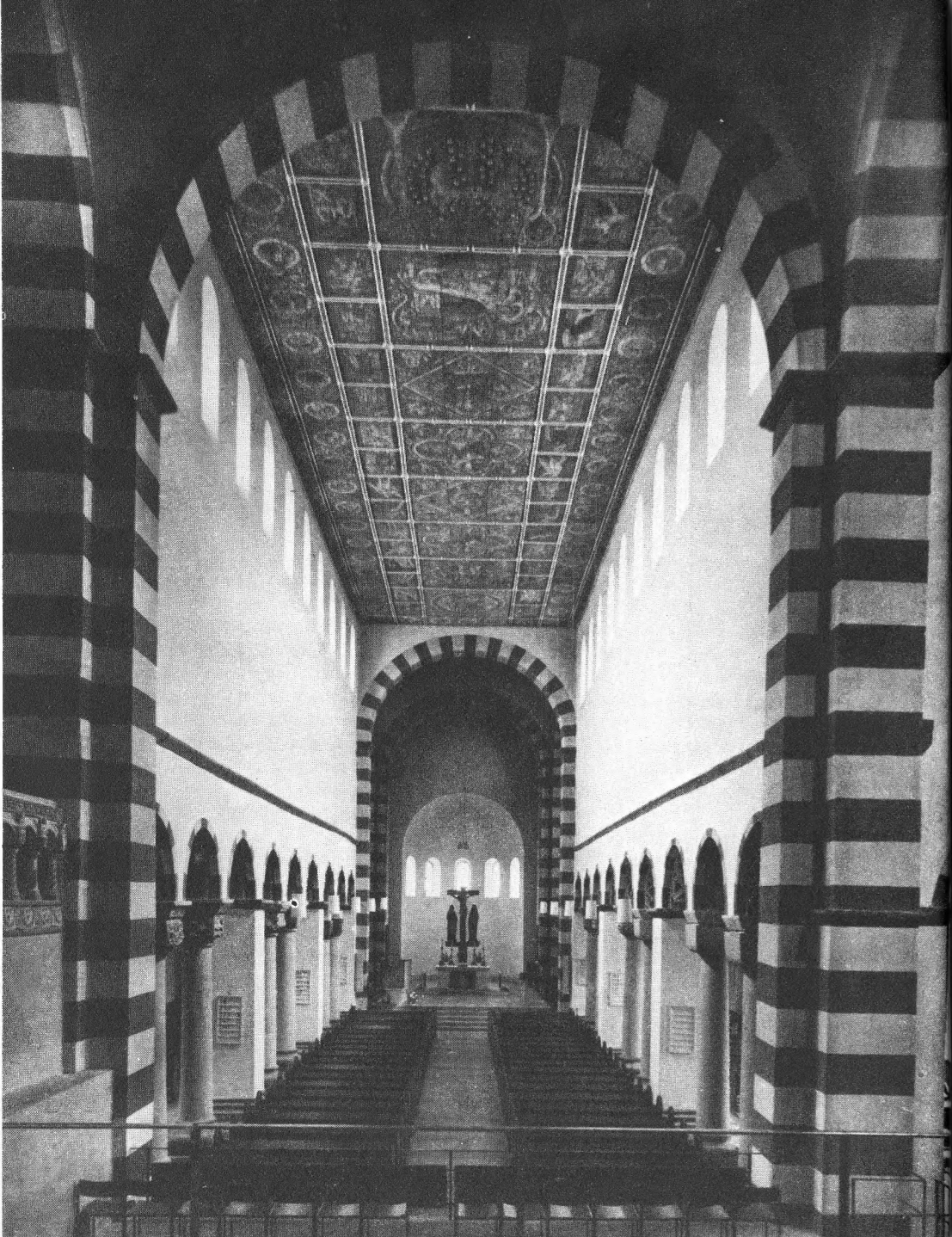
Il presente volume non si propone di illustrare la storia di questo secolo, ma di mettere in rilievo le sue tendenze artistiche che ci possono rivelare fenomeni peculiari alla vita delle forme. Se consideriamo le componenti dell'arte medievale quali appaiono nel secolo dell'anno mille, esse risultano più chiare che nell'arte romanica o in quella gotica. Era contemporaneamente un secolo di esperienze e di reminiscenze, di ritorni al passato. Dopo la grande frattura del 'secolo dell'anno 900', la continuità delle tradizioni si era interrotta. Bisognava rifarsi ai modelli vecchi di oltre cent'anni oppure inventare, col rischio di fallire. Ai laboratori ottoniani, l'arte dell'epoca di Carlo Magno e dei suoi immediati successori fornì indubbiamente i modelli principali, soprattutto nel campo della pittura e delle arti suntuarie. Tuttavia, se questi modelli introdussero nell'arte dell'anno mille elementi antichi, paleocristiani e bizantini, di cui si era nutrita l'arte carolingia, essi furono, quasi sempre, profondamente adattati o modificati: in architettura, per esempio, i nuovi bisogni liturgici alterano i tipi tradizionali. D'altra parte, una nuova influenza bizantina, determinata dai contatti politici ed economici con Costantinopoli o con centri italiani, interviene con rinnovata forza e si sovrappone al substrato dei più antichi apporti dell'Impero d'Oriente.

Numerosi sono anche gli apporti di tradizioni non classiche, che non potevano essere trasmessi dall'arte carolingia, come quelli dell'arte islamica, che si fanno sentire ovviamente soprattutto in Spagna, ma anche in quelle regioni meridionali dove è già in fase di sviluppo l'arte protoromanica, o prima arte romanica. Considerando che l'arte islamica ha iniziato il suo cammino partendo da forme più antiche, appartenenti al Vicino e al Medio Oriente, si possono di conseguenza evocare fonti sassanidi o orientali antiche per un certo tipo di scultura dell'XI secolo. Ma questo periodo così ricco di esperienze, alcune delle quali fini a se stesse, in quanto non lasciarono tracce nell'arte romanica, attinse anche al patrimonio formale accumulatosi nello stesso Occidente. Quasi un secolo fa il Courajod individuò giustamente alcuni elementi caratteristici dell'arte dei barbari, cioè degli invasori delle Gallie alla fine dell'Antichità, in questo complesso costituito dall'arte germanica, dagli apporti orientali antichi e, pur in misura minore, dall'arte della steppa nordica. A questo si aggiunga — anche se i suoi effetti furono strettamente locali — il risveglio delle forme protostoriche autoctone, ad esempio del geometrismo celtico.

Fra tutti questi coefficienti formali, l'arte del secolo dell'anno mille cerca il suo equilibrio; dominata, nei suoi centri più importanti della Germania o dell'Italia del Nord, dal ritorno all'arte carolingia, saprà liberarsene a tal punto che la sua fase finale vedrà il completo declino di questa tradizione e la totale affermazione dell'arte romanica propriamente detta.

Louis Grodecki

PARTE PRIMA

Architettura e decorazione monumentale

Introduzione

A prima vista, l'architettura del secolo che inquadra l'anno mille sembra divisa in due tendenze predominanti: da una parte quella derivante dai modelli carolingi, come testimoniano la perfezione geometrica delle forme ottoniane, per esempio S. Michele a Hildesheim o l'eleganza del coro occidentale di Essen; dall'altra, quella che si concretizza in certi monumenti apparentemente goffi e rustici, costruiti in pietrame non squadrato, della Catalogna e delle Alpi, come la chiesa di Saint-Martin di Aime. Il Focillon paragonò, per sottolineare questo contrasto, due opere di scultura quasi contemporanee, l'*antependium* in oro della cattedrale di Basilea (oggi al Musée de Cluny a Parigi) e l'architrave di Saint-Genis-des-Fontaines: alla sterile perfezione del capolavoro ottoniano si contrappone il primitivismo, tecnicamente maldestro, del rilievo pirenaico; eppure il germe del futuro portale romanico si trova in quest'ultima opera. Allo stesso modo dovremmo considerare come dinamica, cioè tesa verso nuove ricerche costruttive, la rozza architettura dei paesi meridionali, e come statica, cioè cristallizzata nelle sue strutture, la raffinata e grandiosa architettura imperiale del Nord.

La realtà è evidentemente molto più complessa. L'arte ottoniana non è omogenea, i suoi tipi architettonici non sono tutti di ascendenza carolingia. L'arte meridionale assume forme diverse a seconda delle regioni, siano esse la Lombardia, la valle del Rodano o la Catalogna. Altre tendenze entrano in gioco, e talvolta in modo decisivo, nella definizione degli stilemi architettonici dell'anno mille o, meglio, nella formazione dell'arte romanica, come quelle, per esempio, che si palesano in Borgogna, nella regione della Loira e in Normandia. Nell'affrontare tali problemi, bisogna soprattutto guardarsi bene dall'inquadrarli entro i confini geografici degli stati, cioè all'interno delle attuali frontiere nazionali o anche di quelle, più instabili, del X e dell'XI secolo.

La geografia artistica di tale periodo, come ha dimostrato Puig I Cadafalch, non è determinata dalle frontiere, o sottoposta, a parte qualche raro caso, all'influenza di centri privilegiati; essa è condizionata dalla geografia fisica, che implica particolari tecniche costruttive e favorisce scambi lungo le vie naturali di comunicazione, pur restando tributaria delle tradizioni locali.

Sul piano della tecnica, si è tentati di contrapporre una zona di architettura a copertura piana a una zona di architettura a copertura a volta, la prima nordica, la seconda meridionale. Ma questo significherebbe semplificare eccessivamente le realtà della storia, sostituendo questo dualismo costruttivo al dualismo etnico (come fa lo Jantzen) tra il protoromanico latino e l'architettura ottoniana germanica. Gli architetti ottoniani o normanni seppero costruire volte perfette (a Essen o a Jumièges) e, nei paesi meridionali, l'introduzione della copertura a volta fu precoce in Catalogna e tarda in Lombardia. Tutt'al più si può parlare di una generalizzazione più rapida della volta nel Sud e di una certa resistenza a questo modo di costruire nel Nord.

Si deve tener conto, piuttosto, della diversità delle tradizioni costruttive già acquisite prima dell'anno mille. Nel Nord, i tipi abituali degli edifici si collegano all'arte carolingia, grandi basiliche a copertura lignea, ampiamente illuminate, dotate di torri e talvolta di tribune interne. In queste regioni non mancavano certo modelli dell'VIII e del IX secolo: Saint-Riquier, Saint-Denis,

2. *Hildesheim, S. Michele: navata e coro orientale.*

Fleury, Fulda, Aquisgrana, Corvey o Maastricht, e molti di questi modelli furono quasi completamente copiati dopo il 950 anche se vi appaiono alcune nuove disposizioni, imposte dai cambiamenti della liturgia o determinate da influenze esterne, come quelle provenienti da Bisanzio.

Nel Mezzogiorno della Francia, in Spagna e anche in Italia, dove l'architettura carolingia aveva lasciato scarse testimonianze, era giocoforza rifarsi a modelli più antichi, come i santuari precarolingi, numerosi in questi paesi di antica cultura cristiana. Nell'Italia del Nord, per esempio, S. Ambrogio a Milano venne ricostruita, nel IX secolo, seguendo prototipi ravennati, e questa tradizione, che risaliva all'Esarcato, servì da punto di partenza alle tecniche e alle forme del protoromanico. La Spagna cristiana, anch'essa lontana dall'orbita carolingia, riprese alcuni elementi formali visigoti aprendosi contemporaneamente all'influenza dell'Islam. Ma la difficoltà di adattare questi tipi alle nuove esigenze culturali obbligò gli architetti a tentare esperienze diverse.

Le opere più complesse del protoromanico appaiono nelle sue ramificazioni settentrionali, specialmente in Borgogna, e il primo sviluppo cluniacense contribuì in una certa misura alla diffusione di queste forme. Ma, contemporaneamente, l'architettura protoromanica a copertura piana, di tradizione carolingia, accolse con maggior rapidità quelle innovazioni, decisive per la maturazione dell'arte romanica, nelle zone più meridionali, come il bacino della Loira. La nascita della grande chiesa completamente coperta a volta, complessa nella pianta, nella concezione spaziale e nella decorazione — come l'abbaziale di Conques — non sarebbe stata certo pos-

3. Saint-Genis-des-Fontaines, chiesa: bassorilievo del portale (part.: tre apostoli).

4. Magonza o Fulda (?). Antependium *di Basilea (part.). Parigi. Musée de Cluny.*

sibile senza l'alleanza tra le maestose realizzazioni del Nord e l'apporto delle tecniche costruttive o delle invenzioni formali del Sud.

La decorazione monumentale del secolo dell'anno mille è indubbiamente meno sviluppata, meno complessa e meno raffinata di quella del periodo successivo, che inizia con le grandi creazioni della fine dell'XI secolo, a Tolosa o a Compostella, a Cluny o a Modena, o ancora a Saint-Savin-sur-Gartempe, a S. Angelo in Formis o a Lambach. E anche se l'arte ottoniana ha trovato, nella pittura murale, un mezzo di espressione di altissima qualità, come a Reichenau o a Fulda, qualità che raggiungono gli affreschi italiani di S. Vincenzo a Galliano o di S. Pietro ad Aosta e anche le pitture del castello delle Allinges presso il lago di Ginevra, dobbiamo riconoscere che questa decorazione non si integra con l'edificio in un modo così perfettamente organico come avverrà durante il XII secolo.

La scultura monumentale in pietra, di cui l'arte carolingia ha lasciato solo rarissimi esempi, alla fine del X e all'inizio del'XI secolo appare molto più interessante. Per tutto il periodo di cui ci occupiamo si susseguono numerose esperienze, come le chiamava il Focillon, sovente slegate fra loro, tese a resuscitare, le tecniche della scultura destinata alla decorazione architettonica. Si cercava, soprattutto, di dotare gli elementi portanti di quel coronamento ereditato dalla tradizione antica che è il capitello. Il richiamo delle forme antiche — alla cui base sta il capitello a foglie di acanto, cioè il corinzio — si alterna a ricerche che tentano di applicare a questi blocchi di pietra che sormontano le colonne o le semicolonne sia il repertorio formale e le tecniche stesse dell'arte bizantina, sia quel repertorio geometrico proprio delle arti barbariche dell'Alto Medioevo. Talvolta, alcuni originalissimi esperimenti, compiuti con l'intenzione di trasporre sui capitelli motivi ornamentali squisitamente pittorici, o invenzioni che adattano a questo elemento architettonico figure zoomorfe o antropomorfe, sboccano, fin dal 1050 e in certi casi anche prima, nella creazione di veri modelli romanici che l'arte del XII secolo porterà a maturazione. Questi fermenti creativi si produssero soprattutto in Francia, in Borgogna e nel bacino della Loira; l'arte dell'Impero ottoniano — a parte qualche eccezione — vi rimase estranea, volta verso l'oreficeria, la scultura in legno (vedi le porte di S. Maria in Campidoglio a Colonia), la toreutica, la tecnica del bronzo, con cui creò capolavori di eccezionale valore. Contemporaneamente, nel Mezzogiorno della Francia, cioè in regioni apparentemente lontane dai grandi centri artistici, cominciano ad apparire architravi istoriati di chiara ascendenza armena o bizantina, che si possono considerare prototipi del portale figurato romanico. Sono tentativi spesso impacciati, lontanissimi dai tipi classici ripresi con nuovo vigore dall'arte carolingia e continuati da quella ottoniana. Ma aprono nuove vie.

Una valutazione a parte meritano le regioni dell'Occidente rimaste estranee alle tendenze dominanti dell'epoca: l'Inghilterra, la Spagna nord-occidentale, l'Italia centrale e quella meridionale. L'arte anglosassone, anteriore alla conquista danese, non partecipa alla rinascita carolingia e prima della conquista normanna l'isola risente debolmente dello sforzo comune compiuto nell'XI secolo nel campo dell'architettura monumentale. La Spagna nord-occidentale, dove venne fondato, dopo l'invasione araba, lo Stato cristiano asturiano che restò fuori dall'area culturale carolingia, conobbe una brillante attività edilizia nel IX e X secolo e pur continuando le forme tradizionali, subì l'influenza dell'Islam. Solo dopo il 1050, i tipi dell'architettura romanica, provenienti dall'esterno, cominceranno a imporvisi estesamente e in modo deciso. Nell'Italia meridionale, strappata ai Musulmani o ripresa ai Bizantini, in Toscana e più precisamente a Firenze all'epoca della contessa Matilde, e a Pisa al momento della conquista della Sardegna (1062), l'architettura resta estranea alle correnti maggiori dell'Occidente, e la sua produzione è caratterizzata da monumenti insoliti.

L'Impero ottoniano e salico

Intorno all'anno mille l'architettura dei grandi ducati dell'impero è incontestabilmente la più compiuta. Ed è anche quella che conosciamo meglio, grazie alle ricerche di numerose generazioni di storici e di archeologi e a scavi sistematici eseguiti da settantacinque anni a questa parte. In modo particolare si è insistito sui suoi significati politici, sui rapporti fra i monumenti e l'idea della *renovatio Imperii*, del ritorno cioè alla grandezza carolingia e a quella dell'antico Impero romano. Il matrimonio tra Ottone II e Teofano, figlia dell'imperatore d'Oriente Romano II, innesta elementi greci alle suggestioni romane. È naturale, quindi, ritrovare in quest'architettura caratteristiche tradizionali carolingie commiste a influenze bizantine.

Storicamente, il periodo ottoniano abbraccia la seconda metà del X secolo e il primo quarto dell'XI, fino alla morte di Enrico II (1024), l'ultimo principe della dinastia sassone. Ma l'ideale politico ottoniano, e il modo con cui si è espresso nei monumenti, si prolungano sotto i Salî nonostante alcune innovazioni di grande rilievo dovute ai nuovi edifici di Corrado II. Questo periodo di fervore costruttivo terminerà solo dopo il 1070, all'inizio della decadenza dell'Impero, sconvolto dai contrasti interni sotto Enrico IV, all'epoca critica della lotta delle investiture.

La Sassonia

I più antichi edifici ottoniani rimasti si trovano in Sassonia, terra d'origine della dinastia ottoniana, la parte più orientale dell'Impero senza passato architettonico carolingio se si esclude la Vestfalia, la sua regione più occidentale[1]. Nulla è rimasto del palazzo imperiale di Quedlinburg e del monastero fondato accanto al castello se non due cripte: una, ricostruita, sotto la chiesa romanica di S. Servazio; l'altra, dedicata a san Wiperto, ben conservata, ma di incerta datazione. La fondazione di questi edifici è senz'altro anteriore al 936, anno della morte di Enrico I, che vi si fece seppellire con la moglie Matilde. S. Wiperto è una bassa cappella a tre navate, separate da colonne alternate a pilastri che sostengono architravi, secondo un principio già attuato nel IX secolo nella cripta di Saint-Germain ad Auxerre, e con un piccolo deambulatorio ornato di nicchie a fondo piatto a Est. Nei capitelli, semplicemente modanati, a forma di fungo, si avverte la ricerca di nuove e interessanti soluzioni decorative. Ammettendo pure che si tratti di un edificio della metà del X secolo, dobbiamo riconoscere che, qui, gli stilemi dell'architettura ottoniana si palesano in modo molto modesto.

p. 83

Il più importante monumento sassone del X secolo, la cattedrale di Magdeburgo, non esiste più, sostituita fin dal 1208 dall'attuale cattedrale gotica. Fondata da Ottone I nel 955 con l'intento di farne il centro religioso di tutto l'Est germanico, ed elevata poco dopo alla dignità episcopale, questa chiesa è nota attraverso numerosi testi e per i resti ritrovati durante gli scavi.

5. Quedlinburg, cripta di S. Wiperto: veduta d'insieme.

6. Gernrode, S. Ciriaco: veduta della navata e del coro.

7. Zyfflich, S. Martino: capitello ad Atlanti.

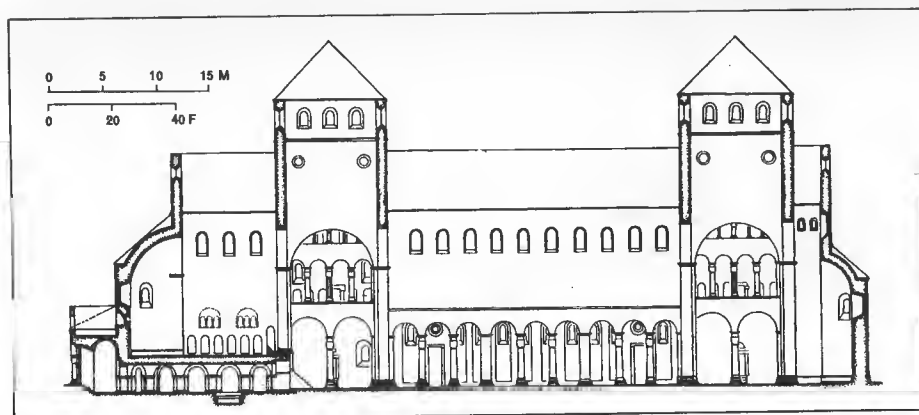
8. Gernrode, S. Ciriaco: navata. Capitello a maschere.

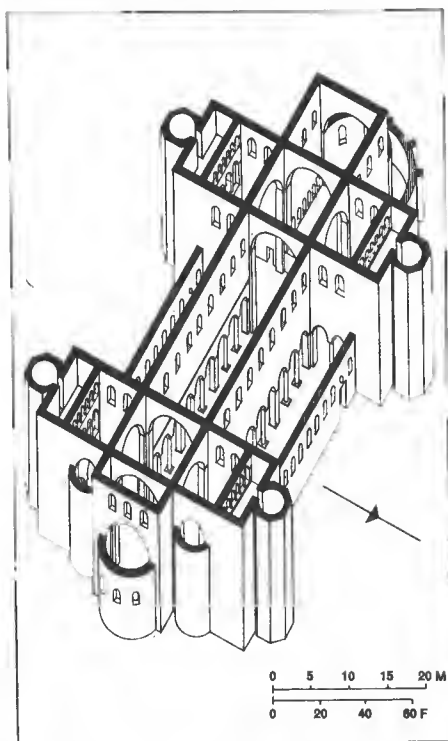
Come Carlo Magno per Aquisgrana, Ottone fece venire da Roma e da Ravenna colonne e capitelli antichi per ornare la sua chiesa; questa, probabilmente, aveva fin dall'origine due cori contrapposti e due torri che rinserravano l'abside orientale (secondo la disposizione dell'abbaziale carolingia di Fulda dopo le aggiunte del X secolo). Come si presentava la navata? Problema essenziale, ma insolubile; forse i sostegni erano colonne, come nelle chiese paleocristiane; forse erano alternati, come sarà di regola più tardi in Sassonia. Ciò che rimane della cripta e dell'adiacente cappella ci rivela la primitiva maestosità dell'edificio: profonde nicchie scavate in una spessa muraglia e rivestimenti in conci squadrati di grandi dimensioni. Ottone fu sepolto, come la prima moglie Editta, su questa riva dell'Elba che domina un'ampia pianura.

È indubbio che questa costruzione eclissasse, per valore d'arte e per dimensioni, le altre chiese del X secolo, delle quali, in Sassonia, restano numerosi esempi: Walbeck, in rovina, Gandersheim, ricostruita più tardi, come la chiesa di Drübeck, infine, a Gernrode, la chiesa di S. Ciriaco, di sicura datazione (960-965) e abbastanza ben conservata. Costruita dal margravio Gero, uno dei capi nella lotta contro gli Slavi, per un convento femminile, essa deve a questa destinazione i matronei della navata. In pianta presenta un coro allungato costruito su un'alta cripta, un transetto 'continuo' secondo l'uso carolingio, munito di due absidi laterali, una navata centrale larga e corta, con copertura lignea, fiancheggiata da navate minori e infine, un *Westwerk*. In alzato, si affermano alcuni elementi squisitamente sassoni: i sostegni sono alternati secondo un duplice ritmo e i matronei si aprono sulla navata ciascuno con sei aperture gemelle ripetute due volte; per spiegare quest'ultima forma, si è pensato alle influenze bizantine (ad esempio a S. Demetrio a Salonicco). L'edificio è una mescolanza di elementi eterogenei. Il volume che si espande in larghezza, il profilo esterno privo di accenti verticali e la decorazione dai curiosi capitelli a fogliami e teste umane, non sono più carolingi. E infatti non fece scuola.

Il capolavoro dell'architettura sassone è S. Michele a Hildesheim, costruita da san Bernoardo. Monumento illustre, malridotto dai secoli, oggi è ritornato alla sua forma primitiva dopo

il restauro seguito all'incendio e ai danneggiamenti dell'ultima guerra. Come a Magdeburgo, qui ci troviamo di fronte a un'opera ispirata da coloro che fondarono e ressero l'Impero. Bernoardo, eminente uomo politico, fu consigliere di Teofano e precettore di Ottone III; nominato vescovo di Hildesheim, fondò l'abbazia di S. Michele nel 996; la costruzione della chiesa iniziò nel 1010; vi si ebbero tre consacrazioni, l'ultima delle quali nel 1033. Basilica di media grandezza, dalla navata con elementi portanti alternati (un pilastro ogni due colonne), fiancheggiata da navate laterali molto larghe e dalla copertura a tetto come quella principale, è dotata a ogni estremità, cioè a Est e a Ovest, di transetti che formano all'incrocio con la navata centrale quadrati sormontati da torri-lanterna o tiburi, che precedono i cori. Il coro orientale è una semplice abside, quello occidentale si eleva alto su una cripta costruita a livello del suolo e circondata da un deambulatorio voltato a botte dalle pareti ornate di nicchie. Le entrate si aprono su uno dei lati maggiori e quindi il principio della pianta basilicale, con la progressione dell'entrata a Ovest verso l'altare a Est, è in un certo senso abbandonato. In ciascuno dei bracci dei due transetti si aprono tribune ad arcate sovrapposte: due al piano terreno, quattro al primo e sei al secondo. All'esterno, la bipolarità dell'edificio è evidenziata dall'aggetto dei transetti, i cui bracci terminano con una torretta, poligonale alla base e rotonda alla sommità.

9-10. Hildesheim, S. Michele: braccio Nord del transetto orientale (veduta esterna, lato Sud).

11. Hildesheim, S. Michele: sezione longitudinale.

12. Hildesheim, S. Michele: schema assonometrico.

A rigore, è possibile ritrovare le origini di queste disposizioni: le due torri del transetto fanno pensare al Saint-Riquier carolingio (che Bernoardo visitò nel 1007) e le tribune dei loro bracci somigliano a quelle della navata di Gernrode; il deambulatorio forse è stato imitato da quello di Saint-Martin a Tours, dove Bernoardo soggiornò e dove ricevette le reliquie del grande patrono delle Gallie. Ma questi precedenti non spiegano la chiarezza con cui l'edificio è stato concepito. La straordinaria perfezione delle proporzioni, dove bisogna riconoscere l'applicazione di rigorosi principi matematici, e la omogenea funzione delle singole parti danno alla chiesa la bellezza di un progetto perfettamente compiuto. Ogni navata laterale forma una specie di sala, separata da quella centrale da un muro traforato da arcate, ciascun transetto, nei suoi quadrati d'incrocio sormontati dal tiburio, costituisce un elemento spazialmente indipendente. « Non esistono edifici chiesastici, in nessun'epoca, dove l'effetto di religiosa monumentalità sia ottenuto con mezzi tanto espliciti », dice lo Jantzen. Le superfici sono piane e continue, le masse cubiche; la decorazione architettonica è ridotta alla policromia dei conci degli archi e, esternamente, alle arcate cieche dei

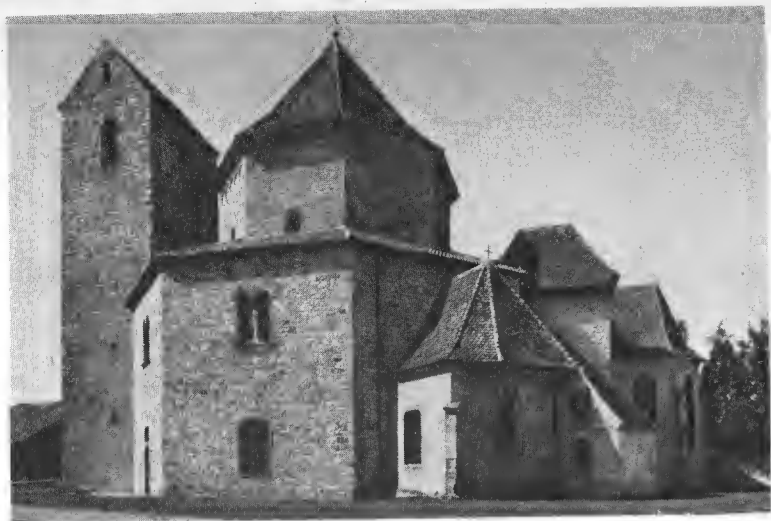
13. Hildesheim, S. Michele: porte, dette di san Bernoardo (part.). Hildesheim, cattedrale.

15. Paderborn, cappella di S. Bartolomeo: capitello.

muri delle navate laterali; i capitelli sono nudi, cubici, di forma estranea alla tradizione classica. In realtà è una chiesa-reliquario; infatti le reliquie dei santi, murate sotto le colonne della navata, in un certo senso 'reggono' le pareti della chiesa. Per questo *templum angelicum*, come egli lo chiama, Bernoardo fece fare una porta di bronzo che raffronta la Creazione e il peccato originale con la storia dell'Incarnazione e della Redenzione, e una colonna pure di bronzo, che è un monumento trionfale al Cristo.

L'abbaziale di Hildesheim fissa, per un lungo periodo, il tipo più consueto della chiesa sassone — copertura piana, navate divise da elementi portanti alternati, transetto che forma un quadrato d'incrocio e due bracci laterali anch'essi quadrati — a cui la Sassonia non aggiunge nulla d'importante fino al XII secolo, a parte le facciate, molto originali, derivate dai *Westwerke* carolingi, delle quali il miglior esempio è quella di Minden, innalzata dopo il 1062, dove, integrando le due torri occidentali a un corpo centrale molto elevato, si arriva a una sorprendente composizione delle masse, raccolte attorno all'alto tiburio.

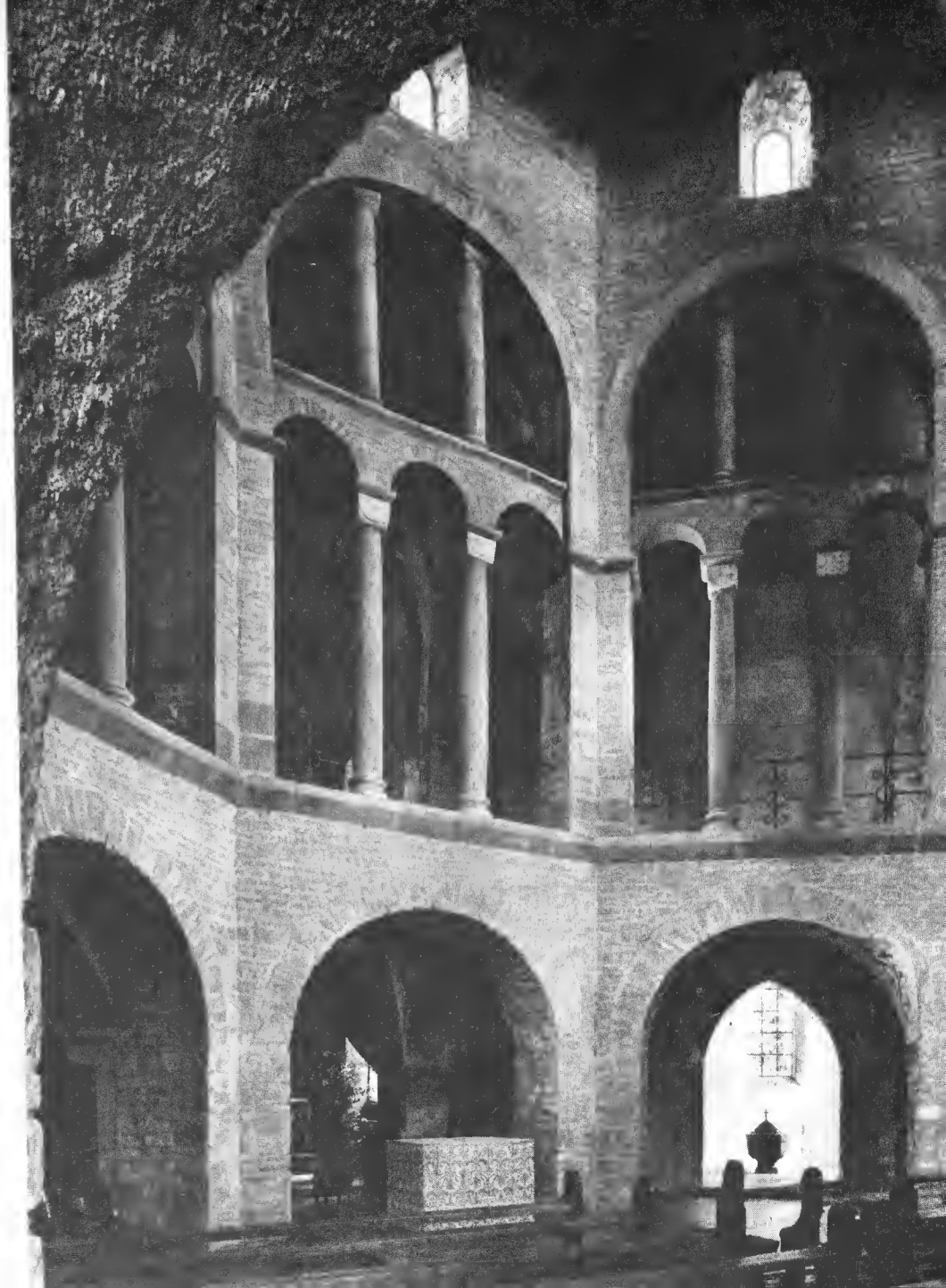
Nella Vestfalia, dove l'architettura carolingia ha lasciato monumenti molto interessanti, in particolare la cattedrale di Paderborn, comincia a svilupparsi, durante il periodo ottoniano, un ambiente culturale particolarissimo, dominato dalla personalità di Meinwerk, vescovo di Paderborn e amico di Bernoardo. Della cattedrale da lui ricostruita restano appena tracce delle fondamenta; il *Westwerk*, rifatto dopo l'incendio del 1058, è un coro sotto un'immensa torre a più piani. Per iniziativa di Meinwerk, fu innalzata intorno al 1017, *per operarios graecos* (da maestri bizantini), anche la cappella di S. Bartolomeo, una delle opere meglio conservate dell'epoca. È un piccolo edificio a tre navate di uguale altezza, spartite da sei esili colonne, coronate di bei capitelli ornati di foglie e di maschere, che sostengono volte a vela ribassate. I prototipi greci da cui deriva questo edificio sono quasi sicuramente alcune chiese della Dalmazia o dell'Italia meridionale. Un'altra testimonianza delle influenze bizantine è la *Busdorfkirche*, costruita nel 1036, poco prima della morte del vescovo, a imitazione del Santo Sepolcro di Gerusalemme.

14. Paderborn, cappella di S. Bartolomeo: veduta interna.

16. Ottmarsheim, chiesa: veduta esterna, lato Sud-Est.

L'edificio, che non esiste più (a parte un frammento del *Westwerk*), era un ottagono completato da quattro bracci rettangolari, più simile alle chiese paleocristiane d'Oriente di Bin bir Kilise che al Santo Sepolcro. Accanto alla produzione sassone, così omogenea e perfettamente ottoniana, in Vestfalia cominciano a manifestarsi tendenze molto diverse, che consentono di rendere il nostro giudizio sull'architettura germanica dell'XI secolo più ricco di sfumature.

La Franconia, la Svevia e la Baviera

Come la cattedrale di Magdeburgo di Ottone I era il grande santuario dell'Est germanico, la cattedrale di Magonza, centro della più vasta provincia episcopale dell'Impero, lo era per i paesi dell'alto e medio Reno, del Meno e dell'alto Danubio. Sappiamo che questa cattedrale fu innalzata *a fundamentis* (dalle fondamenta) dall'arcivescovo Villigi — consigliere di Ottone I, di suo figlio e di Teofano — fra il 975 e il 1009; bruciata il giorno della sua consacrazione, la chiesa venne ricostruita dai successori di Villigi durante la prima metà dell'XI secolo. Fu riedificata ancora una volta in epoca romanica; tuttavia, nel maestoso monumento attuale si riconoscono, del più antico, la disposizione generale delle parti, le proporzioni e, nella facciata Est, le due torrette che fiancheggiano l'abside. Ricondotta al suo stato primitivo, la cattedrale ci apparirebbe come un'evidente imitazione dell'abbaziale carolingia di Fulda: un ampio transetto a Ovest, una lunga navata e una controabside fra le due torri.

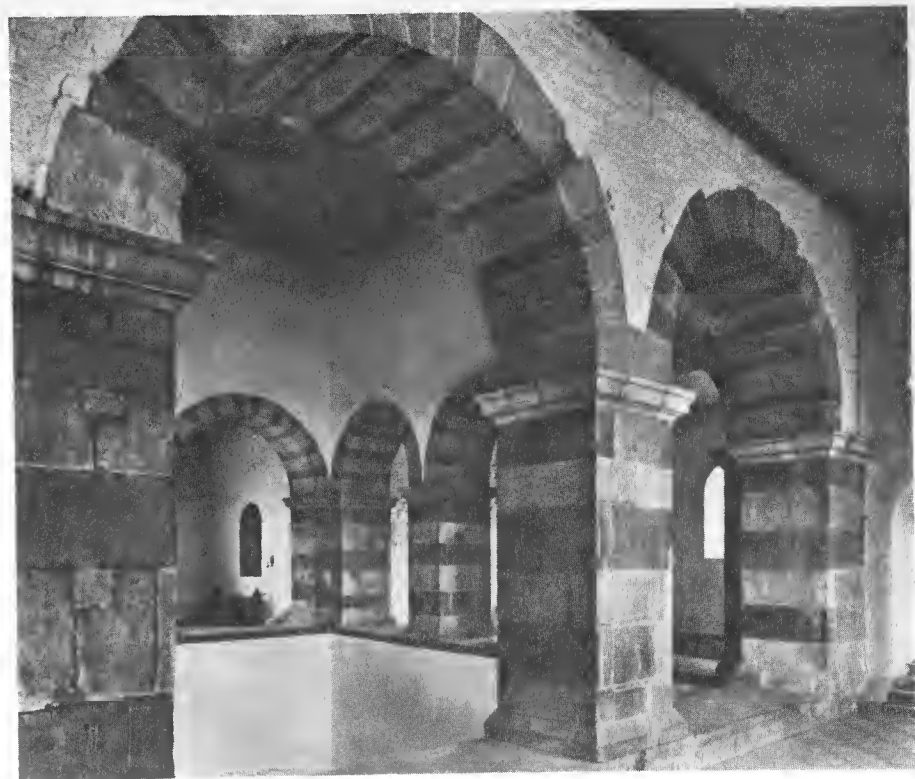
La forte influenza della tradizione appare anche in un altro gruppo di cattedrali illustri ricostruite nel corso del XII e del XIII secolo, quelle di Strasburgo, di Würzburg e di Worms, tutte dotate di un transetto nella parte orientale. A Strasburgo, della cattedrale innalzata dal vescovo Wernher tra il 1015 e il 1028, rimangono pochi resti dei muri della testata e una parte della cripta. L'arcaismo della concezione — lunga navata a colonne, transetto sicuramente continuo, abside non preceduta da un coro formato dal prolungamento della nave oltre il transetto — contrasta con le forme di tutto il complesso orientale, sormontato da un'alta torre

17. Ottmarsheim, chiesa: veduta interna.

18. Reichenau-Oberzell, S. Giorgio: veduta interna della navata e delle pitture murali.

quadrata, e con quelle della facciata, anch'essa molto complessa, dominata forse da una torre assiale o da due torri simmetriche. A Würzburg e a Worms resta ancor meno delle disposizioni primitive che, tuttavia, possiamo ricostituire perfettamente. La frequenza delle costruzioni di questo tipo si spiega con l'esistenza di un preciso modello carolingio: l'abbaziale di Hersfeld del IX secolo, ricostruita nella metà dell'XI, oggi ammirevole rovina, formalmente molto vicina alle chiese di Limburg e di Spira, di cui tratteremo.

Per un caso fortunato, in Alsazia, a Ottmarsheim, si è conservata una chiesa conventuale femminile, fondata da Rodolfo di Altenburg e consacrata, forse tardivamente, nel 1049. Il modello carolingio, che qui si è voluto imitare, è la cappella del palazzo di Carlo Magno ad Aquisgrana, perfettamente riconoscibile, nonostante alcune semplificazioni nella pianta e nella struttura. Ottagono contornato da un deambulatorio, la chiesa riproduce la caratteristica più originale dell'edificio carolingio, i grandi triforî ottenuti sovrapponendo una doppia serie di colonne nelle arcate che cingono la parte centrale. Qui, tutto è coperto con volte, a crociera a piano terra, a botte che salgono a contraffortare la copertura al piano superiore. I capitelli sono semplici dadi, i pulvini sommari, e l'evidente carattere rustico dell'edificio è accentuato da un eccessivo ripristino dei restauratori. Ottmarsheim, tuttavia, è la più chiara testimonianza della fedeltà all'arte carolingia in questo periodo; infatti le altre imitazioni ottoniane della cappella palatina sono meno conformi al celebre modello. Così, nella Saar, l'ottagono in rovina della chiesa cimiteriale di Mettlach, o la chiesa di Muizen, non lontano da Bruxelles, che forse è l'imitazione semplificata di un'altra chiesa poligonale, oggi ricostruita, concepita secondo il modello di Aquisgrana, quella di Saint-Jean l'Évangeliste a Liegi.

Nelle regioni meridionali della Germania, sull'alto Reno, degna d'interesse è l'*insula felix* (l'isola felice), l'isola di Reichenau, importante già all'epoca carolingia e divenuta verso l'anno mille uno dei centri artistici più notevoli dell'Impero. Fondata nell'VIII secolo, l'abbazia era dotata di santuari e cappelle. S. Giorgio (a Oberzell), celebre per le sue pitture murali, è una costruzione della fine del IX o dell'inizio del X secolo, in seguito rimaneggiata; i capitelli delle colonne della navata sono interessanti in quanto contengono in embrione alcune forme che saranno proprie dell'arte ottoniana. La chiesa dei SS. Pietro e Paolo (a Niederzell) nel coro a trifoglio conserva la disposizione carolingia; la navata è dell'XI secolo, con colonne coronate da curiosi capitelli troncoconici appiattiti. S. Maria (a Mittelzell), che conserva vestigia carolingie, è stata rimaneggiata due volte, in periodo ottoniano, dall'abate Witigowo, che ricostruì la navata verso il 1000, e dall'abate Bernone che, poco prima del 1050, diede all'estremità occidentale la sua forma definitiva. Dopo l'aggiunta del transetto occidentale da parte di Witigowo, la chiesa presentava, alla fine del X secolo, la doppia polarità e i due incroci dei transetti quadrati, come S. Michele di Hildesheim. La torre occidentale di Bernone, ispirata forse a quella del coro di Strasburgo, coronò l'opera; fatto significativo, fra i lievi aggetti murari appare qui,

19. Reichenau-Oberzell, S. Giorgio: navata. La guarigione dell'emorroissa e la resurrezione della figlia di Giairo.

21. Colonia, S. Pantaleone: tribuna del Westwerk.

all'esterno, la decorazione a festoni costituita da arcatelle cieche di ispirazione meridionale.

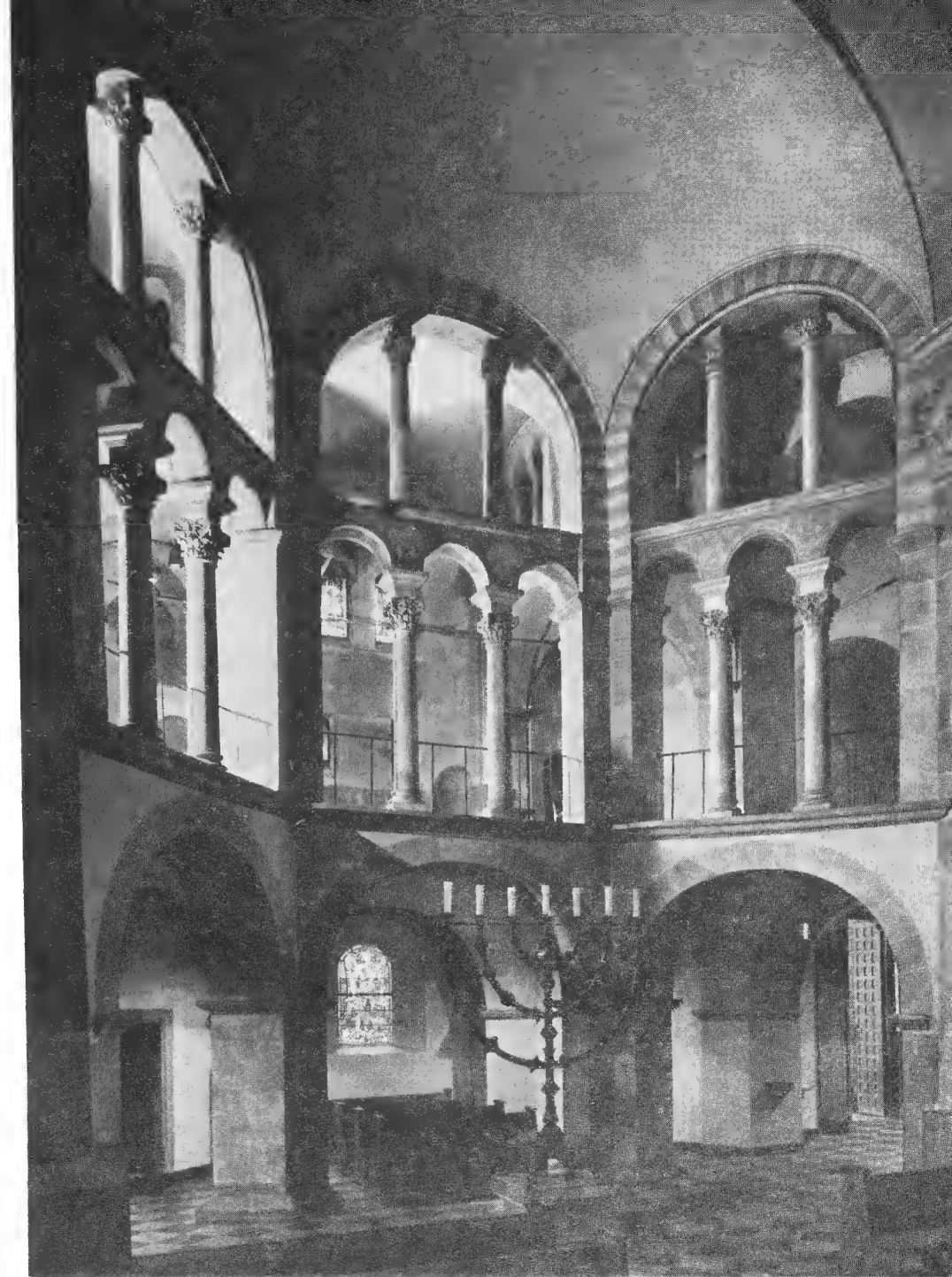
Che si tratti di Magonza e delle sue derivazioni imperiali, o degli edifici di Reichenau, o anche di quel piccolo capolavoro alsaziano di Ottmarsheim, tutta la produzione architettonica di questa regione appare improntata al più rigido conservatorismo. Eppure è qui, molto probabilmente nella cattedrale di Basilea del 1019, forse in quella di Strasburgo e, nel secondo quarto del secolo, a Limburg e a Costanza, che si propaga la facciata a due torri; questa disposizione deriva dalla decomposizione del *Westwerk* carolingio; ma è sicuramente il risultato di un'interessante evoluzione — che concorda con le ricerche, perseguite allora in tutto l'Occidente — tendente a differenziare le masse esterne dell'edificio per conferirgli nuovi accenti plastici.

Il Reno inferiore

Il Reno inferiore, con la sua capitale religiosa e culturale di Colonia, è in una situazione molto diversa. Ottone I vi insediò sul seggio episcopale il fratello Bruno; l'attività svolta da quest'ultimo durante il terzo quarto del X secolo fu immensa.

20. Reichenau-Mittelzell, S. Maria: torre occidentale.

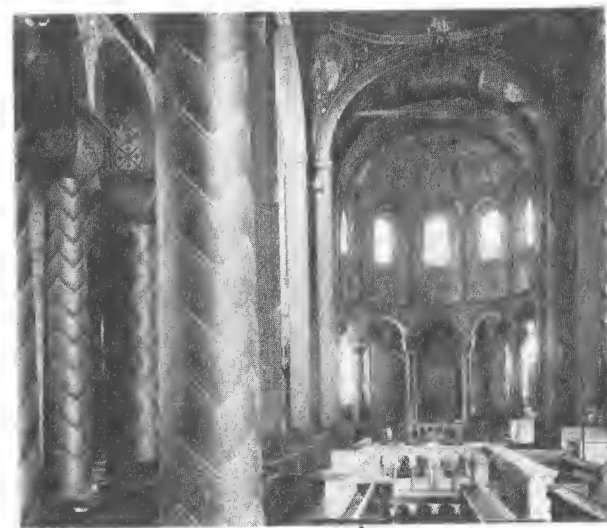
22. Essen, cattedrale (SS. Trinità): il Westwerk *visto dall'atrio.*

Città antica, dove il cristianesimo si diffuse molto presto, capitale all'epoca delle invasioni germaniche, una delle grandi città dell'Occidente medievale, Colonia ha sempre goduto, per secoli, di un'eccezionale prosperità, che purtroppo è stata nefasta agli edifici del X secolo, rimaneggiati e ricostruiti in continuazione. Anche se di questo periodo restano numerose vestigia, l'unico edificio parzialmente conservato è S. Pantaleone, abbazia benedettina a cui si deve la prima fondazione di S. Michele di Hildesheim. All'interno dell'attuale navata centrale, romanica, sono stati riconosciuti e liberati i muri di una navata unica, munita di un transetto nano (più stretto e meno alto della navata), sul quale si aprivano cappelle orientate. All'esterno i muri erano ornati da arcate cieche, che inquadravano le finestre prolungate fino al suolo da sottili lesene; caratteristiche, queste, che riallacciano S. Pantaleone a edifici della Mosa. La parte più grandiosa della chiesa è oggi il suo *Westwerk*, aggiunto intorno al 1000: di forma trasversale, dominato da una torre quadrata fiancheggiata da torricelle scalarie, si impone per il suo volume massiccio; la greve robustezza dei pilastri, le grandi dimensioni dei conci squadrati e la severità della decorazione conferiscono all'interno un senso di possente maestosità.

23. Essen, cattedrale (SS. Trinità): veduta interna del coro occidentale.

24. Werden, S. Lucio: veduta del coro verso Sud.

Il *Westwerk* carolingio è qui semplificato dalla soppressione della tribuna centrale, ma il suo effetto di volume e di massa sussiste integralmente.

Dopo l'inizio dell'XI secolo, sotto gli episcopati di sant'Eriberto e di Pilgrim, l'attività architettonica non subì rallentamenti; ma, per ritrovarne le testimonianze esemplari, non bisogna studiare gli edifici di Colonia ma quelli di Essen e di Werden. Fondata da san Ludger, l'abbazia di Werden fu prospera dall'inizio del IX fino a tutto il X secolo. Il *Westwerk* dedicato a S. Pietro, edificato prima del 943, forse fu modificato nel corso dell'XI secolo; vi compaiono capitelli molto semplici, simili a quelli di Quedlinburg; nel 1059 venne dedicata la grande cripta, aggiunta dietro il coro, dalla pianta armoniosametne complessa e decorata di capitelli a fogliami. Non lontano dall'abbaziale si trova la chiesa parrocchiale di S. Lucio, fondata nel 995, ma ricostruita nel corso dell'XI secolo, consacrata nel 1063 e restaurata di recente. Per certi aspetti, si può considerare uno dei capolavori dell'architettura del tempo. La piccola basilica, sprovvista di transetto, aveva due campanili che affiancavano il coro. L'alzato dell'interno mostra un'alternanza dei sostegni e, nel coro, cornici piatte e una fila di nicchie, sotto le altre finestre, separate da pilastri. È uno degli esempi più tipici del modo ottoniano con cui la superficie murale viene 'modellata' o 'formata' per farle assumere un carattere squisitamente architettonico. I capitelli sembrano nascere dalla fusione di quattro piccoli capitelli cubici.

Anche l'abbaziale della Trinità di Essen, di fondazione carolingia, ma ricostruita da una nipote di Ottone I, Matilde, prima del 1011, e dalla badessa Teofano prima del 1058, aggiunge altri elementi essenziali alla nostra conoscenza dell'architettura di questa regione. La parte meglio conservata è lo straordinario *Westwerk*, che collega l'atrio al controcoro; anche qui, come a Ottmarsheim, ci troviamo di fronte a una 'copia' dell'ottagono di Aquisgrana, il cui tipo di pianta è sottolineato dalla torre, che sormonta il *Westwerk*, anch'essa ottagonale. L'interno, invece, è un coro a tre lati di esagono sormontato da tribune che si aprono attraverso trifori, identici a quelli carolingi di Aquisgrana. La cappella palatina risulta qui, per così dire, tagliata in due ma imitata fin nei particolari dei capitelli, d'ispirazione classica. La struttura di questa abside che sorregge una torre ottagonale, per mezzo di archetti e di volte sovrapposte, è di un ec-

25. Colonia, S. Maria in Campidoglio: transetto prima del 1944.

cezionale virtuosismo tecnico; la tribuna, a cui si accede mediante torrette scalarie, è concepita come una vera loggia imperiale. La navata che segue questo stupefacente adattamento di una idea carolingia è stata rifatta in epoca gotica, ma alle sue estremità restano tracce di un transetto e di un coro dell'XI secolo, contornato da una cripta aggiunta, consacrata nel 1051. Questo tipo architettonico, di origine carolingia, è ripreso nel corso dell'XI secolo in numerosi edifici dell'Impero (a Werden, a Susteren, a Helmstedt, ecc.). A Essen, la decorazione di pilastri a scanalature e colonnette angolari, sormontate da piccoli capitelli, è di grande finezza.

È possibile che la primitiva navata di Essen offrisse un esempio di 'alternanza renana' doppia, molto diversa dalle alternanze triple sassoni, secondo la quale le campate sono riunite a due a due sotto un arco di scarico che va da pilastro a pilastro: sistema che si ritrova, nel 1000 circa, a Zyfflich, sul Reno, dove sono stati riportati alla luce capitelli decorati con Atlanti, di grande interesse; a Susteren, nel Limburgo olandese, nella chiesa abbastanza ben conservata ma non datata (verso il 1050?); e a Echternach, sulla frontiera lussemburghese, nella celebre abbazia benedettina, centro di un importante *scriptorium*. Le nicchie usate in senso ornamentale nel transetto e nei muri laterali — come a Essen e a S. Lucio di Werden — compaiono con elegante insistenza in S. Giorgio di Colonia (consacrata nel 1075). Si può persino dire che questo tipo di raffinata decorazione architettonica si sia mantenuto a Colonia per lungo tempo — fino al XIII secolo — e, tramite successivi arricchimenti, abbia contribuito a portare a maturazione lo stile romanico renano. Ma è S. Maria in Campidoglio quella che, intorno alla metà dell'XI secolo, definisce meglio questa tendenza.

26. *Colonia, S. Maria in Campidoglio: veduta generale della cripta.*

Prima della sua quasi completa distruzione, avvenuta nel 1945, era uno dei grandi capolavori dell'arte occidentale. L'edificio fu fatto costruire dalla badessa Ida, nipote di Ottone II, in sostituzione di un convento più antico, già ricostruito nel X secolo. La cripta venne terminata nel 1049, la chiesa superiore fu consacrata nel 1065; la navata centrale, coperta in legno, era fiancheggiata da navate laterali con volte a crociera che poggiavano su pilastri compositi e con forti aggetti: vi si riconosce il linguaggio architettonico della cattedrale di Spira, filiazione che è confermata dalla copertura a volta e dalla decorazione della mirabile cripta, che si estende sotto tutta la parte orientale della chiesa. Verso Est, la navata sboccava su un transetto e su un coro di diversa ispirazione: tre conche, di uguale dimensione, contornate da deambulatori e riunite da un incrocio quadrato. Tutto era a volta in questo corpo triabsidato: i deambulatori con volte a crociera, i bracci a semicalotta e a botte. Da dove derivavano una simile pianta e una simile struttura? In parte, dall'abbazia di Stavelot nella diocesi di Liegi, anteriore di circa quindici anni, ma, soprattutto, si deve pensare a modelli antichi e paleocristiani, ad esempio alla vasta mole quadrilobata di S. Lorenzo a Milano del V secolo; infatti, la stupenda unità dello spazio interno creata a S. Maria e l'interpretazione dei volumi non ubbidiscono affatto al principio della disposizione basilicale. Questa pianta a trifoglio imperò nell'arte coloniese fino al XII secolo; la decorazione molto sobria, limitata a capitelli cubici nelle colonne interne e a sottili pilastri nel circuito esterno dei deambulatori, accentuava la purezza un po' dura di quest'architettura, che talvolta è stata paragonata a quella del Bramante.

Capolavoro eccezionale e anche, in un certo senso, estraneo alle forme germaniche abituali, S. Maria in Campidoglio, tuttavia, definisce bene, e allo stesso modo delle chiese di Essen e di Werden, i caratteri peculiari dell'arte del Reno inferiore: alla precisione nella composizione dei singoli volumi, alla ricerca di una nuda monumentalità, alla fedeltà ai grandi modelli carolingi, la regione coloniese oppone un'arte più ingegnosa e sottile nell'articolazione degli spazi e delle superfici murali, un'arte ricca d'inventiva e varia, che condurrà più direttamente all'architettura romanica. Si potrebbe considerare come la corrente artistica più moderna dell'Impero, se non esistessero le costruzioni di Corrado II e di Enrico III a Limburg e a Spira.

Costruzioni di Corrado II e di Enrico III

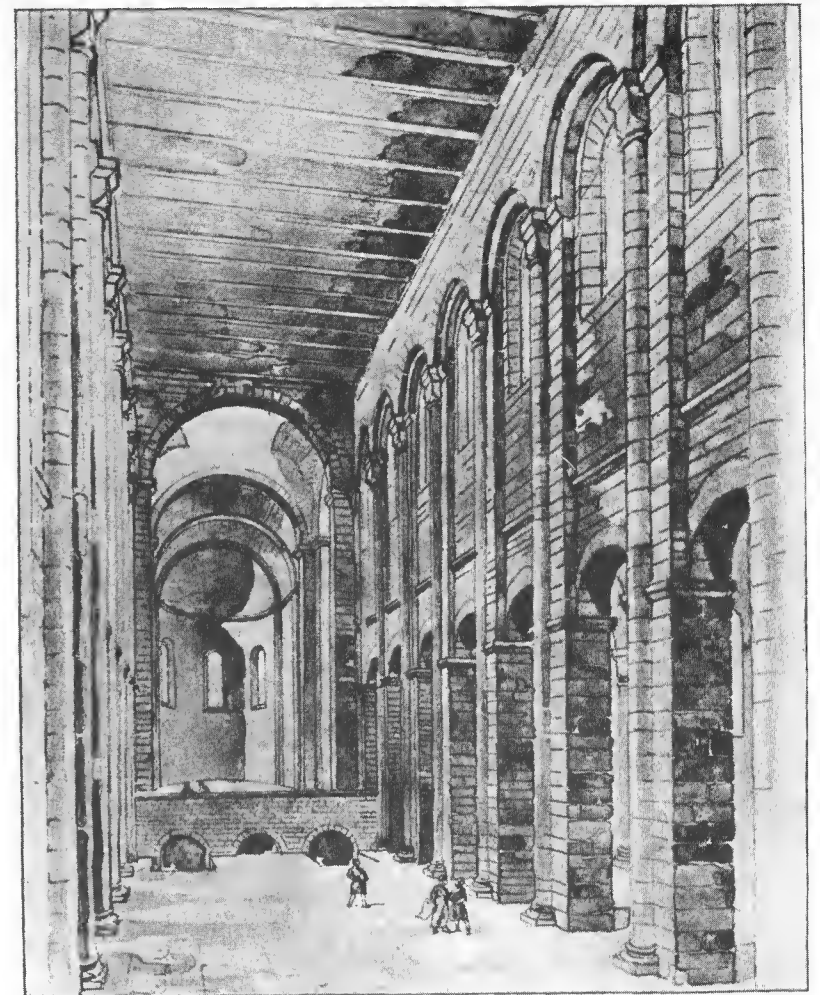
Nel 1024, l'avvento della nuova dinastia salica, originaria del Palatinato, non modifica nulla, in apparenza, nelle ambizioni e nella politica dell'Impero. L'anno 1025 vede la prima fondazione di Corrado II il Salico, quella dell'abbazia di Limburg an der Haardt, terminata nel 1045 e ridotta oggi a una grandiosa rovina in mezzo alla foresta, sul crinale che guarda il Reno. La navata — che non esiste più — era a file di colonne, come quella di Strasburgo; ma il transetto, molto esteso, i cui bracci formavano con la navata un incrocio quadrato sormontato quasi certamente da una torre ottagonale, e il coro anch'esso quadrato, edificato su una cripta monumentale, hanno un sapore completamente nuovo. Si è colpiti dalla potenza delle murature, dall'altezza delle navate, dalla ricchezza della decorazione. Caratteristiche que-

27. Limburg an der Haardt, chiesa abbaziale: rovine della navata e del transetto.

ste che si rivelano maggiormente nei bracci del transetto, volgendosi verso Est; le cappelle orientate si aprono per mezzo di immense arcate impostate su altissimi piedritti, affermazione di un vero ordine colossale che ingloba diversi piani. Quale differenza, in questo slancio, con le rigorose composizioni e le minuziose sovrapposizioni di registri distinti di S. Michele di Hildesheim! All'esterno le alte muraglie del transetto erano ornate da arcatelle sottostanti la cornice. La facciata occidentale — scomparsa — probabilmente era fiancheggiata da due torri.

L'altra costruzione di Corrado II, che rende ancor più evidente questa reazione contro la preziosità ottoniana mediante la grandiosità delle proporzioni e l'organizzazione strutturale delle singole parti, è la cattedrale di Spira, la cui ricostruzione, iniziata intorno al 1030, terminò nel 1061 sotto Enrico IV. Spira è ancor oggi, uno degli edifici più maestosi del Medioevo e anche uno dei più vasti, paragonabile, per l'immensità del suo spazio interno, alle cattedrali gotiche. La parte orientale, minata dalle acque del Reno, fu modificata a partire dal 1082, sotto Enrico IV; la sua pianta attuale è quella della chiesa di Corrado II: un'immensa navata, un transetto molto esteso, un coro allungato serrato fra due torri, un *Westwerk* a pianta trasversale, anch'esso accompagnato da due torri. Rispetto a Limburg, tutto risulta ancora ingrandito, ampliato. La cripta che si estende sotto il coro del transetto, insieme basamento monumentale del-

28. Hersfeld, chiesa abbaziale: rovine, veduta verso Est.

la chiesa superiore e immensa cappella funeraria dei Salî e dei primi Hohenstaufen, di un'opprimente pesantezza nei muri e negli elementi portanti, introduce nell'arte dell'Impero il principio del pilastro composito, con semicolonne addossate ai lati del sostegno rettangolare. L'alta navata, larga 15 metri, all'origine era a copertura lignea ma fiancheggiata da vaste navate laterali voltate a crociera. L'idea più geniale dell'architettura di Spira fu di usare come elementi portanti piloni quadrangolari a due colonne allettate, una delle quali scandisce le campate della navata mediana, e di innalzarle fino al livello delle finestre superiori per far loro sostenere gli archi che le abbracciano. L'ordine colossale del transetto di Limburg diventa qui il principio che genera la composizione di tutto lo spazio interno. È stato detto — e abbastanza a ragione — che il motivo di queste immense arcate era antico, che lo si poteva dedurre dalla basilica civile romana di Treviri; ma l'associazione del pilastro e della colonna, che tanta vivezza plastica conferisce al muro, come pure la copertura a volta delle navate laterali, vengono indubbiamente dall'arte romanica occidentale. L'architetto di Spira seppe riunire tutti questi elementi e fonderli in una composizione che supera qualsiasi modello. Le trasformazioni operate per ordine di Enrico IV fecero della cattedrale di Spira, dopo il 1082, il prototipo delle grandi navate romaniche di Magonza e di Worms; ma tutte queste strutture ad alte arcate sono determinate dal pro-

30. Spira, cattedrale: ricostruzione della navata prima del 1061.

getto adottato per la chiesa a partire dal 1030-1040, al tempo di Corrado II. L'esterno della cattedrale di Spira ebbe un'importanza non minore, come una specie di esempio di *maximum* formale: il coro fiancheggiato da due torri (il coro armonico), l'allungamento maestoso della navata principale, il *Westwerk* trasversale accompagnato da altre due torri, e infine il coronamento dell'incrocio del transetto con la navata e del *Westwerk* con due torri ottagonali nell'asse dell'edificio. Ritroveremo questa composizione a Magonza, nel XII secolo; ed è molto probabile che l'abbaziale di Cluny di sant'Ugo, innalzata tra la fine dell'XI secolo e l'inizio del XII se-

29. Spira, cattedrale: veduta parziale della cripta.

colo, abbia attinto da questa architettura imperiale e, in particolare, dalla cattedrale di Spira l'idea di questi aerei coronamenti nei punti più sensibili dell'organismo architettonico.

Ma la cattedrale di Spira, una delle più alte realizzazioni del Medioevo, va considerata una costruzione rivoluzionaria. Nulla di altrettanto grandioso venne portato a termine nell'Impero, esclusa forse l'abbazia di Hersfeld. Ricostruita su fondamenta carolinge a partire dal 1038, questa chiesa, pur mutila e in rovina, conserva ancora, sia nella struttura del coro sia nell'alzato del transetto, alcune caratteristiche proprie di Limburg e di Spira. Echi dell'architettura imperiale dei Salî si avvertono in chiese della Lorena, a Verdun, e dei paesi tra la Mosa e l'Escaut, a Nivelles. E anche la facciata occidentale della cattedrale di Treviri, perfettamente intatta, può essere accostata a questo stile. Ma l'opera di Corrado II e di Enrico III a Spira era troppo eccezionale per dimensioni e audacia perché la sua influenza sull'architettura dell'XI secolo si facesse sentire immediatamente.

L'apporto dell'architettura ottoniana e salica scosse naturalmente l'equilibrio generale del secolo. Paragonata alle sue fonti carolinge, essa altera più che sviluppare i dati tradizionali. Anche se i modelli a transetto unico paleocristiani erano in auge attorno all'anno mille, favoriti dall'imitazione delle piante carolinge di Fulda e di Hersfeld, in Sassonia, con le navate a tripla alternanza e, in Renania, con l'alternanza doppia dei sostegni, ci si allontanò da questi prototipi. Nelle maggiori dimensioni conferite ai cori — aumentando la loro profondità e fiancheggiandoli con cappelle orientate, o anche, come a S. Maria in Campidoglio, circondandoli con deambulatori — si avvertono nuovi imperativi liturgici che si esprimono, in modo simile, in tutta l'architettura occidentale del tempo. Anche le facciate occidentali si evolvono rapidamente: partendo dai *Westwerk* carolingi a pianta centrale o trasversale gli elementi di questi ultimi vengono separati e ricomposti diversamente, fino a ottenere facciate complesse, a più torri, come a Limburg, a Spira e a Essen.

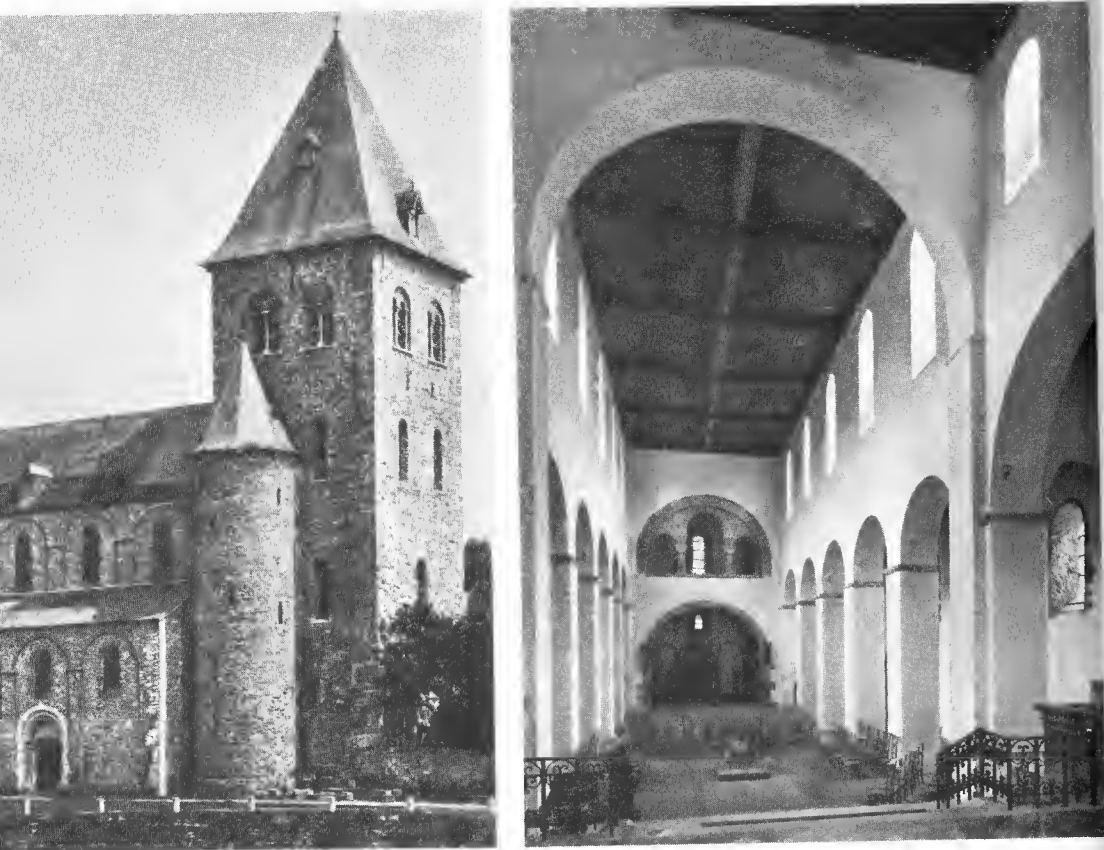
Più importante ancora, senza dubbio, è la trasformazione degli alzati all'interno: articolati in modo più complesso, a tre piani, come a Gernrode, a S. Lucio di Werden, oppure ad arcate che abbracciano due piani, come a Spira, essi reggono il paragone con le forme adottate nello stesso periodo in Normandia o nella valle della Loira. L'impiego di archi murali incorporati, nelle alternanze renane o anche nella decorazione esterna, e l'uso di nicchie come decorazione delle superfici murarie conferiscono all'architettura un'articolazione plastica che non è carolingia. Per lo Jantzen, questa nuova concezione del muro è il carattere più tipico dell'architettura germanica del X e dell'XI secolo. Al 'muro' inarticolato e suscettibile solo di una decorazione policroma, che derivava dall'arte paleocristiana, l'architettura dell'anno mille oppone una 'parete' strutturata, divisa e ritmata mediante elementi prettamente architettonici, modellata da aggetti, da pilastri e da rientranze, divisa in altezza da fasce verticali o da imposte continue.

La decorazione scolpita dell'architettura germanica è di scarso rilievo. Vi si nota soprattutto l'abbandono della tradizione antica, ripresa dai Carolingi, del capitello corinzio a fogliami. La creazione del capitello 'tettonico', la cui forma geometrica è determinata dalla sua funzione, è una delle manifestazioni di questo nuovo linguaggio. Anche se a Essen (e nella cripta di Werden) si ritrovano capitelli di sapore antico e, a Gernrode o a Zyfflich, capitelli scolpiti a maschere o ad Atlanti — come nell'arte protoromanica di altre regioni dell'Occidente — la forma cubica semplificata è di gran lunga la più frequente, sia sul Reno sia in Sassonia. L'ammirevole progresso della pittura germanica della fine del X e dell'XI secolo, dell'oreficeria e del rilievo in bronzo, non ha un equivalente nella scultura monumentale in pietra. E ciò dipende, evidentemente, dal rigore e dalla purezza dell'idea architettonica, da quella specie di astrazione geometrica di cui S. Michele di Hildesheim è l'esempio più perfetto.

I paesi della Mosa, la Champagne, la Francia del Nord

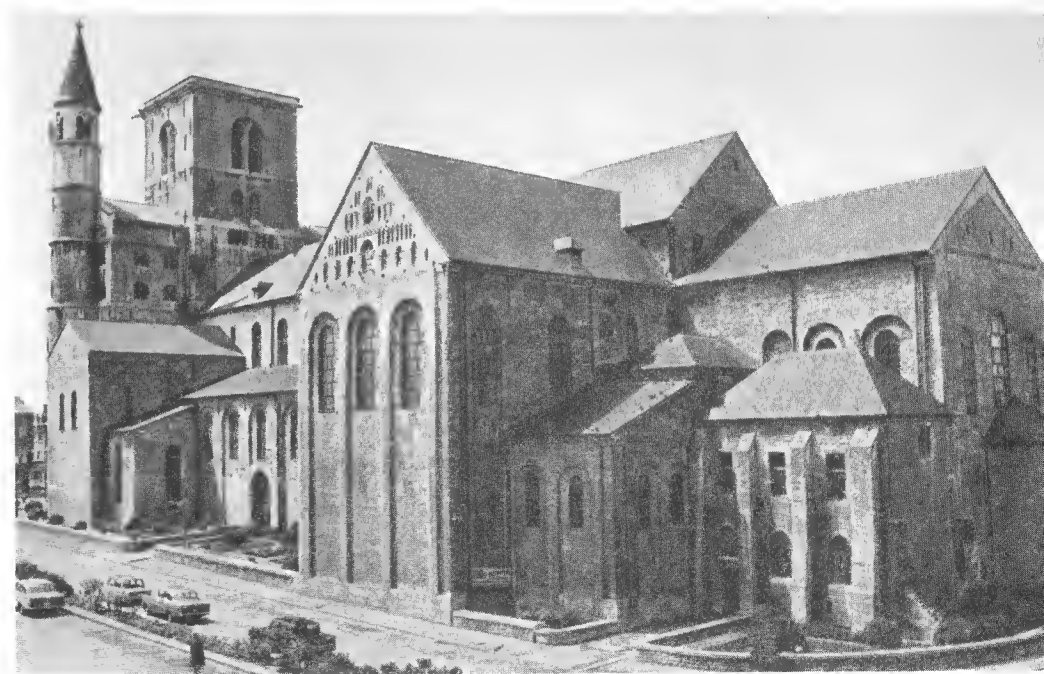
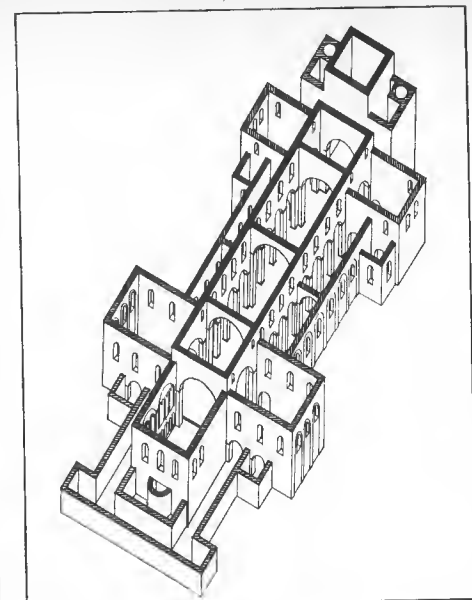
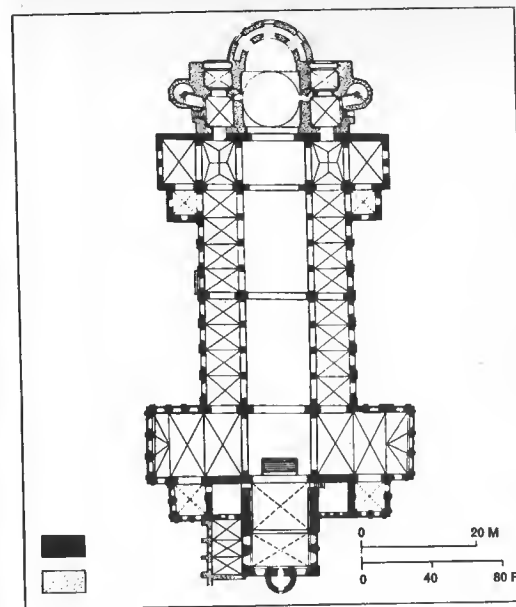
Le parti occidentali dell'Impero, la Bassa e l'Alta Lorena, furono riunite ai quattro grandi ducati germanici a partire dal 925. Nel Nord di questa zona, i vescovadi di Utrecht e di Liegi dipendevano da Colonia; nel Sud i vescovadi di Verdun, di Metz e di Toul appartenevano alla provincia ecclesiastica di Treviri. Nell'architettura di queste regioni, anche se fortemente influenzate dall'arte imperiale, si avvertono alcune tendenze squisitamente indipendenti. La diocesi di Utrecht — l'attuale Olanda — al tempo del vescovo Bernulf, cioè durante il secondo quarto dell'XI secolo, ebbe una produzione architettonica degna di nota. Vanno ricordate soprattutto le chiese di S. Lebuino a Deventer e S. Pietro a Utrecht, dove i cori, secondo una formula molto interessante, sono sopraelevati rispetto alle cripte e fiancheggiati da collaterali a più piani; S. Pietro di Utrecht, con la sua navata a colonne dai capitelli cubici, è la meglio conservata. Anche Susteren, nel Limburg olandese, si riallaccia a questo gruppo: i sostegni della sua navata sono alternati al modo renano, una cripta aggiunta si attacca alla sua testata, e una facciata a due torri, decorate dal motivo mediterraneo di arcatelle cieche, accentua la complessità dell'edificio.

Ma gli stilemi caratterizzanti l'architettura di questa regione si affermano nel Sud. A Liegi, intorno all'anno mille, spicca l'altissima personalità del vescovo Notgera, grande costruttore, che fece riedificare la cattedrale di Saint-Lambert — con due transetti e due cori — innalzò per la propria sepoltura la chiesa di Saint-Jean-l'Évangeliste a imitazione della cappella palatina di Aquisgrana, e infine la chiesa di Saint-Denis, ancora parzialmente conservata. In questo modesto edificio vanno rilevate due particolarità: la pianta del transetto, più stretto e meno elevato della navata dai pilastri quadrangolari e, all'esterno, la decorazione di arcatelle pensili che inquadrano le finestre. Con queste caratteristiche e anche con la tecnica della muratura a piccoli conci, Saint-Denis di Liegi definisce verso l'anno mille un tipo proprio della Mosa, che si ritrova, meglio conservato, a Celles, presso Dinant, e a Hastière-par-delà, chiesa quest'ultima di cui conosciamo perfettamente la data (1033-1035). La chiesa di Celles è la più tipica: coro triplo (abside fiancheggiata da due absidiole), transetto stretto e basso, navata a pilastri rettangolari, decorazione esterna di arcatelle sostenute da lesene che scandiscono e modellano il muro. Il transetto nano, di origine precarolingia, fu usato talvolta anche nel IX secolo, come per esempio, a Steinbach; ma questa forma arcaica, nell'Impero, fu abbandonata dopo il 1000 — la si nota, poco prima di questa data, a Eschau, in Alsazia — mentre i paesi della Mosa, e anche la Borgogna, la conservarono.

Non è una forma plasticamente povera, perché stabilisce nell'articolazione esterna dell'edificio un ordine di subordinazioni che in seguito l'architettura romanica saprà arricchire. Nel corso dell'XI secolo, fu applicata a due interessanti chiese della regione della Mosa, a Saint-

31-32. Hastière-par-delà, chiesa abbaziale: veduta esterna. Navata vista dal transetto.

Ursmer di Lobbes e soprattutto nella grande abbazia di Sainte-Gertrude a Nivelles. Quest'ultima, molto probabilmente, fu fatta ricostruire a partire dal 1000 circa dalla badessa Adelaide, cugina di Ottone III; la consacrazione ebbe luogo nel 1046, prima del suo completamento. Restaurata dopo l'incendio del 1940, ci rivela oggi in tutta la sua purezza il volume semplice e maestoso della navata a pilastri, tagliata da due transetti nani di importanza diversa. La sequenza esterna di arcate che circondano le finestre, la grandezza e la bellezza della cripta a capitelli cubici, lo slancio della decorazione interna del coro ad alte arcate, tutto questo costituisce un ammirevole esempio di quell'architettura derivata da costanti mosane e da influenze germaniche, le une ottoniane, le altre, più moderne, provenienti da Limburg.

L'architettura della regione della Mosella è meno facile a definirsi. Abbiamo già menzionato, come esempio dell'influenza renana, l'alzato della navata dell'abbaziale di Saint-Willibrord di Echternach, riportata, dopo la distruzione del 1944, allo stato primitivo del 1031. Nella stessa Treviri, non resta quasi nulla dell'epoca ottoniana nell'abbaziale di S. Massimino, né nella chiesa di S. Simeone, ricavata nella Porta Nigra romana. Tuttavia, sotto l'episcopato di Egberto, questa città fu uno dei centri artistici più vitali dell'Impero. L'opera più notevole rimasta è la parte occidentale della cattedrale (1017-1047), che si appoggia a un antico edificio più volte trasformato. Qui siamo di fronte a una delle facciate più maestose per dimensioni e proporzioni; l'immensa abside si appoggia a un corpo trasversale dove, sopra due porte, due gallerie di disimpegno esterne conducono a torrette scalari rotonde. Molto curiosamente, in questo monumento si combinano molteplici tradizioni: capitelli e pilastri d'ispirazione classica, decorazione meridionale di arcatelle senza cornice, grandiosità veramente imperiale della suddivisione a piani. Nella sua funzione liturgica di controcoro e nel suo effetto imponente, la parte occidentale della cattedrale di Treviri riassume le caratteristiche essenziali dell'architettura germanica dell'XI secolo.

Niente resta delle cattedrali del X e dell'XI secolo a Metz e Toul, anche se alcune disposizioni delle successive ricostruzioni gotiche ne hanno conservato il ricordo. Al contrario, la pianta generale dell'attuale cattedrale di Verdun, nonostante le trasformazioni del XII e del XVIII secolo, è rimasta quella dell'edificio anteriore al 1024: due transetti, ciascuno con un coro fiancheggiato da torri simmetriche con cappelle al livello del suolo. Alcuni elementi, come le alte arcate nel transetto occidentale, richiamano lo stile di Limburg e di Spira; le navate laterali erano coperte a volta fin dall'XI secolo, come a Spira e in edifici stilisticamente molto vicini della Champagne e della Borgogna settentrionale. Più a Sud, sulla Mosella, è rimasta una parte dei muri della chiesa di Saint-Maurice di Épinal, consacrata nel 1048-1050; la decorazione di arcate esterne è tipica della Mosa, ma il transetto era probabilmente provvisto di tribune, come quello di S. Michele a Hildesheim. A Remiremont, si conserva una cripta della metà dell'XI

33. Nivelles, Sainte-Gertrude: veduta esterna.

35-36. Nivelles, Sainte-Gertrude: pianta dello stato attuale. Schema assonometrico.

secolo molto bella, a colonnette coronate da capitelli a dado, che risente dell'influenza germanica.

Questi pochi edifici isolati dell'Alta Lorena, anche se testimoniano dell'estensione dell'arte dell'Impero verso Ovest, non si prestano a una sintesi storica tale da aggiungere qualcosa al quadro generale dell'architettura dell'XI secolo. È all'incirca così anche nella Champagne, nella regione dove dominava il re di Francia. Qui si devono nominare tre monumenti: Montier-en-Der, Vignory e Saint-Remi di Reims. L'abbazia di Montier-en-Der fu consacrata nel 998; la sua navata, intatta fino all'ultima guerra, incendiata e crollata, è stata quasi interamente ricostruita. Ampia e a copertura piana, preceduta primitivamente da un *Westwerk*, la chiesa era caratterizzata da matronei, le cui aperture erano divise da colonnette gemelle con capitelli cubici. La nitidezza delle modanature e la precisione incisiva delle aperture bastano a conferire a questo interno una certa somiglianza con i primi edifici sassoni; ma è possibile che tale decorazione appartenga a una trasformazione effettuata intorno al 1040. Saint-Étienne di Vignory, invece, nonostante qualche analogia con Montier-en-Der nella sagomatura o nella forma dei capitelli, introduce elementi nuovi e schiettamente occidentali. La navata, a copertura lignea, è traforata da aperture, simili a quelle di un matroneo, divise da corte colonnette coronate da capitelli scolpiti a motivi geometrici che non hanno alcun rapporto con l'arte dell'Impero. La parte orientale è ancor più interessante: completamente coperta a volta, comprende un deambulatorio a cappelle radiali, segno evidente di un'influenza venuta dalla Loira. I capitelli, a decorazione geometrica o figurata, appartengono già alla scultura romanica. Si discute sulla data esatta della chiesa, ma non dovrebbe essere più recente del 1050 circa.

Saint-Remi di Reims supera per importanza e bellezza queste due costruzioni. La venerabile abbazia, costruita sulla tomba di un santo vescovo che battezzò Clodoveo, molto prospera

34. Nivelles, Sainte-Gertrude: interno, veduta generale.

37. Treviri, cattedrale: facciata occidentale.

all'epoca carolingia, fu sottoposta a una totale ricostruzione nel 1005; ma i primi progetti, troppo ambiziosi, furono abbandonati e la chiesa venne portata a termine solo intorno al 1049. Oggi essa ha perduto la sua omogeneità, non solo perché nel XII secolo fu trasformata nelle sue parti orientali, coperta in seguito da volte ogivali e quindi ricostruita dopo la guerra del 1914-1918, ma perché anche ciò che resta della prima metà dell'XI secolo non sembra dominato dalla medesima ispirazione. Il coro primitivo era profondo, con una grande abside, mentre il transetto comportava sei cappelle orientate. Un vastissimo matroneo si apre nella navata centrale al di sopra di sostegni di forma insolita, piloni circolari fascicolati, con quattordici colonnette addossate; nel transetto appaiono pilastri compositi con semicolonne allettate a un sostegno a sezione rettangolare. Le alte tribune sono disive da sottili colonnette; le arcate sono a doppia ghiera. La caratteristica più importante è la decorazione scolpita, ricca e varia: capitelli in stucco a fogliami, o figurati, con animali e Atlanti, o anche istoriati, con scene della vita di Sansone. Questa decorazione genera un senso di dovizioso plasticismo; se certi motivi trovano un parallelo nell'arte germanica, il ritmo delle campate, il traforo dei matronei e la pianta generale sono propri della matura chiesa romanica. La copertura a volta delle navate laterali di Reims e le navatelle che circondano il transetto si ritrovano intorno al 1030 a Stavelot, abbaziale mosana oggi scomparsa, che probabilmente ha ispirato S. Maria in Campidoglio a Colonia. Anche Saint-Remi, pur sviluppando alcuni elementi caratteristici di Reims — città antica, ardente focolare d'arte carolingia — si presentava, alle frontiere dell'Impero, come un edificio squisitamente romanico, paragonabile a quelli della Loira. In questo modo comincia ad affermarsi, nella Champagne, una zona di contatti tra l'arte dell'Impero e le esperienze romaniche francesi.

La culla della monarchia francese, l'Ile-de-France di Roberto il Pio, e tutta la regione situata tra la Loira e le frontiere occidentali dell'Impero, non presentano, a eccezione di Saint-Germain-des-Prés di Parigi, monumenti di primo piano anteriori al 1080[2]. L'arte romanica, in generale, non si è sviluppata in questa regione; o, forse, le ricostruzioni gotiche del XII e del XIII secolo ne hanno cancellato le tracce. Ma, riflettendo su quanto sussiste della cattedrale di Beauvais della fine del X secolo, la Basse-Oeuvre, conservata a Ovest della chiesa gotica, possiamo dedurre che si trattasse di un'architettura povera: una navata a pilastri rettangolari senza decorazione, una facciata-pignone, il cui unico ornamento risiede nel gioco dei conci. Fra le numerose costruzioni di Roberto il Pio, il Capetingio dell'anno mille, vanno notate Notre-Dame di Melun, edificio mal conservato, con pilastri marcati da aggetti, coro allungato, cripta

p. 83

38. Reims, Saint-Remi: tribuna del transetto, capitello ad Atlanti.

40-41. Vignory, Saint-Étienne: un capitello della navata. Un capitello del coro (part.).

39. Vignory, Saint-Étienne: navata e coro.

poco decorata; o ancora la cripta, molto simile, di Notre-Dame di Étampes, anch'essa ben lontana, nelle sue forme rozze, dalla ricerca plastica degli edifici dell'Impero. Un unico monumento, sfortunatamente mal documentato e in cattivo stato di conservazione, sfugge a questa mediocrità: l'abbaziale di Saint-Germain-des-Prés a Parigi. Modificata nel XII secolo, poi nel XVII, quindi nel XIX, dopo le demolizioni della Rivoluzione, la chiesa presenta una navata a pilastri compositi, che sorreggono archi a doppia ghiera, e un transetto sviluppato in maniera regolare. La parte più interessante è la decorazione scolpita dei capitelli: scene della Bibbia, forse dell'Apocalisse, figure dello Zodiaco che costituiscono per il loro stile una delle opere più precoci e più misteriose della scultura romanica. Qual è la data di questo complesso? L'inizio dell'XI secolo, epoca dei lavori dell'abate Morard, oppure gli anni intorno al 1050, momento del primo sviluppo della scultura della Loira? Alcuni rapporti iconografici e stilistici legano questa serie di sculture all'arte ottoniana; d'altra parte, il coro primitivo, fiancheggiato da due torri, riprendeva un tipo abituale in Lorena. Ma la forma dei pilastri e la decorazione esterna rimangono nella linea di sviluppo dell'arte schiettamente romanica.

Il bacino della Loira

Focillon chiamava 'Francia media' la vasta regione tra la Borgogna e l'Atlantico, corrispondente all'incirca al bacino della Loira e ai suoi prolungamenti meridionali. Fin dall'antichità vi erano sorti centri politici e religiosi come Bourges, Orléans, Tours, Angers, Nantes o Poitiers; vi furono fondati ben presto monasteri famosi come Noirmoutier, Saint-Philbert-de-Grandlieu, Sainte-Radegonde di Poitiers, Saint-Martial di Limoges; la più importante abbazia, Saint-Martin di Tours, divenne uno dei centri intellettuali e artistici più attivi dell'Occidente. Ma la regione fu devastata dai Normanni, quando risalirono il corso della Loira e dei suoi affluenti.

Nel X secolo, Orléans è del re di Francia e, intorno al 1000, vi si sviluppa una grande attività edilizia. La côntea d'Angiò, sotto l'impulso di Folco Nerra e di Goffredo Martello, primeggia sulla bassa Loira, nella Maine e in Turenna, e si riveste di grandiose costruzioni. I conti di Poitiers, Guglielmo Fierabraccia e Guglielmo il Grande, imparentati con le famiglie d'Inghilterra e di Normandia, intensificano le fondazioni e le ricostruzioni[3].

p. 83

Un primo gruppo, storicamente molto interessante, è quello di chiese a un'unica navata, a copertura piana, molto ampia, prolungata da un coro più complesso. Se il principio costruttivo rimane preromanico, le forme e le dimensioni cambiano. Queste chiese del Poitou o dell'Angiò sono talvolta molto vaste, con navate larghe 14 o 15 metri, come a Savennières, Beaulieu-lès-Loches, Lusignan o Saint-Hilaire di Poitiers. Beaulieu fu fondata da Folco Nerra al ritorno da un pellegrinaggio in Terra Santa, nel 1007; la chiesa, ricostruita, ora è in rovina, ma è ancora visibile il grande spessore dei muri, un tempo molto alti, in cui si aprivano ampie finestre; dopo il 1050, fu coperta a volte in pietra, come la maggior parte di questi edifici, Saint-Hilaire di Poitiers, Notre-Dame di Lusignan, Nouaillé, ecc.; queste costruzioni sono importanti, sia perché hanno provocato, nella seconda metà dell'XI secolo, lo sviluppo delle coperture a volta, sia perché hanno trasmesso all'arte romanica dell'Ovest il gusto delle ampie proporzioni e il tipo della grande chiesa a navata unica, come Notre-Dame-de-la-Couture a Le Mans, Sainte-Radegonde a Poitiers e la cattedrale di Angers, ricostruita nel XII secolo entro le mura dell'XI. Anche dal punto di vista architettonico, questo tipo di edificio era interessante: il transetto spesso era molto esteso, come a Saint-Hilaire di Poitiers, dove è rimasto; a Beaulieu era sormontato da una torre sull'incrocio; a Lusignan come a Poitiers, da una parte e dall'altra del coro si aprivano absidiole orientate. Ma, anche se la grandiosità delle rovine di Loches o la vastità del transetto di Poitiers destano la nostra ammirazione, dobbiamo riconoscere che il superamento delle tradizioni carolinge non è venuto certo da questi edifici dalle superfici murarie inarticolate e la cui decorazione architettonica non favoriva certo la scultura.

Un altro gruppo di chiese della Loira ha avuto un'importanza ben maggiore: sotto certi

42. Parigi, Saint-Germain-des-Prés: capitello (part.). Parigi, Musée de Cluny.

aspetti sembrano tanto più moderne delle altre anche se costruite nei medesimi luoghi e nello stesso periodo, da indurre alcuni studiosi a contestare sistematicamente la loro datazione. Sono le chiese a deambulatorio, a navate laterali coperte a volta e a transetto ampiamente sviluppato.

Dobbiamo anzitutto insistere sulla maggiore articolazione delle piante. L'arte carolingia aveva già apportato, in questo campo, l'allungamento dei santuari, l'aumento del numero delle absidiole e la trasformazione delle cripte per renderle più agevoli alla circolazione e a nuove esigenze liturgiche. Il deambulatorio, derivato dal corridoio sotterraneo che circondava la *confessio*, cioè l'ambiente che conteneva le reliquie, ricompare, negli edifici dell'anno mille, al livello del suolo, dotato di una corona di cappelle radiali, creando così, attorno alla testata orientale, una nuova e più esuberante soluzione spaziale, alla quale secoli di architettura religiosa resteranno fedeli. Il primo deambulatorio a quattro cappelle quadrate forse fu quello della cattedrale di Clermont (946), di cui è stata parzialmente individuata la pianta sotterranea. Negli ultimi anni del X secolo, questo tipo di pianta venne ripreso nella cattedrale di Orléans, fra il 1003 e il 1014 a Saint-Martin di Tours, fra il 1010 e il 1029 a Saint-Aignan di Orléans, intorno al 1020 a Notre-Dame-de-la-Couture a Le Mans e fra il 1020 e il 1037 nella cattedrale di Chartres. La maggior parte di questi edifici è scomparsa e i loro deambulatori ci sono noti attraverso le cripte, conservatesi sotto i rifacimenti più recenti, come a Chartres e a Saint-Aignan a Orléans. Dopo il 1050, questa disposizione fornirà al tipo di basilica detta di pellegrinaggio, e anche a Cluny, uno dei suoi elementi architettonici più importanti.

L'altra originale innovazione riguarda il transetto a navatelle. L'arte paleocristiana trasmise ai Carolingi il tipo della vasta nave trasversale, indiviso o continuo (come quelli di Fulda o di Hersfeld); per innalzare torri sull'incrocio si rinforzò la parte mediana del transetto, per esempio a Saint-Riquier, e si dotarono i bracci di tribune. Sulla Loira, intorno al mille, il transetto fu circondato da navatelle, a tribune, la cui ispirazione veniva forse da alcuni edifici paleocristiani e bizantini, di cui i Carolingi non conservarono il principio costruttivo. Ne risulta una bellissima composizione di volumi interni, che riunisce, sotto l'incrocio, le diverse direttrici di un medesimo organismo spaziale. La cattedrale di Orléans dell'anno mille, l'abbaziale di Saint-Martin di Tours e Saint-Martial di Limoges del 1017 offrono i primi esempi di questa disposizione.

Una terza 'invenzione' o adattamento di un elemento più antico ma poco usato, è quella della semicolonna a capitello scolpito applicata ai sostegni principali dell'edificio e talvolta anche ai muri delle navate laterali. Elemento noto all'arte romana, fu impiegato, eccezionalmente, anche in epoca carolingia, come per esempio a Lorsch. Ma, nell'arte dell'Impero, prima di Spira, la colonna, in quanto elemento portante, conserva la sua indipendenza e si alterna sì a pilastri quadrangolari, ma non vi si combina mai. Sulla Loira, il pilastro composito compare a Saint-Aignan di Orléans, alla Trinité di Vendôme, a Maillezais in Vandea. Non c'è dubbio che gli esempi di questo tipo di supporto a Saint-Germain-des-Prés di Parigi, a Saint-Remi di Reims, in Borgogna e in Normandia, derivino dai modelli della Loira. Questa forma, di per sé feconda, contribuirà moltissimo alla nascita del romanico: conferisce al supporto e al muro una nuova plasticità che sopprime la piattezza e la monotonia degli allineamenti carolingi od ottoniani, esalta la decorazione scolpita dei capitelli e introduce, con un risultato più deciso di quello ottenuto dall'impiego dei pilastri o delle nicchie, la divisione delle navate in campate.

Ecco l'apporto dell'architettura della Loira durante il periodo di cui ci occupiamo. I principali monumenti o sono in rovina o sono conservati solo parzialmente; ma le testimonianze di questo stile restano numerose. Per prima, la cattedrale di Orléans (costruita avanti il 1016) con navata centrale e doppie navate laterali, un transetto circondato da navatelle e un coro a deam-

43. Orléans, Saint-Aignan: veduta della cripta.

bulatorio. Di Saint-Aignan di Orléans (antecedente al 1029) rimane tutta la cripta, riportata alla luce di recente, e autentificata da una descrizione di Helgaud, storico di Roberto il Pio. Il coro era circondato da un deambulatorio a cinque cappelle; nella cripta sono rimaste le semicolonne che scandiscono i muri e una serie di bei capitelli figurati, di uno stile rude e possente. Il transetto era circondato da navatelle e probabilmente coperto a volta. Il capolavoro di questa architettura era Saint-Martin di Tours, il più popolare santuario delle Gallie; incendiata nel 997, la basilica, ricostruita dal tesoriere Hervé de Buzançais e consacrata nel 1014, è andata sfortunatamente distrutta durante la Rivoluzione. La navata, che comprendeva undici campate, aveva navate laterali a volta, sormontate da matronei; il transetto, circondato da navatelle, era dotato di quattro cappelle orientate; il coro aveva cinque cappelle radiali disimpegnate dal deambulatorio. I pilastri erano compositi, con semicolonnette in numero variabile: una, tre o quattro. Rimangono i resti di una torre all'estremità del transetto Nord, con un sorprendente

44. Saint-Benoît-sur-Loire, chiesa abbaziale: portico torre visto da Ovest.

capitello scolpito della metà dell'XI secolo. Tutte le innovazioni dell'architettura della Loira erano riunite in questo edificio. L'esterno era caratterizzato da due torri nella facciata, una torre nell'incrocio e due torri — aggiunte un po' più tardi — ai bracci del transetto. A metà dell'XI secolo la chiesa fu trasformata e dotata di una copertura a volta in pietra.

La ricostruzione della basilica di Saint-Martin qual era nell'anno mille riassume la storia dell'architettura dei paesi della Loira. Vi ritroviamo infatti i pilastri come nell'incrocio del transetto della Trinité di Vendôme (verso il 1040), i capitelli scolpiti come nella cripta di Saint-Florent a Saumur (1026) e il deambulatorio come nella testata di Notre-Dame-de-la-Couture di Le Mans (dopo il 1020) (quest'ultimo edificio conserva intatta la cripta dell'inizio dell'XI secolo che, al livello del suolo, è stata modificata nell'alzato, se non anche nella pianta). Tre costruzioni della metà dell'XI secolo possono venir studiate con maggior profitto: il campanile Nord di Saint-Hilaire di Poitiers, la torre rovinata di Cormery e il portico torre di Saint-Benoît-sur-Loire. Le analogie della struttura, degli elementi stilistici e della decorazione scolpita dei capitelli sono tali da farci attribuire questi monumenti a una stessa *équipe* di costruttori e di deco-

45. Saint-Benoît-sur-Loire, chiesa abbaziale: piano-terreno del portico torre.

46. Saint-Benoît-sur-Loire, chiesa abbaziale: portico torre capitelli.

ratori: completa copertura a volte a crociera e anche, a Cormery, su costoloni, elementi portanti compositi e imposta degli archi trasversali su semicolonne corte e massicce, capitelli a fogliami di tipo corinzio, dove si mescolano motivi figurati. Il più recente di questi monumenti è Cormery, che risale a prima del 1054, mentre il campanile di Saint-Hilaire è anteriore al 1049, e l'atrio di Saint-Benoît, non datato, precede di poco le altre due costruzioni.

Il portico torre, anche se costituisce un corpo occidentale, è diverso nella sua funzione dal *Westwerk* carolingio e ottoniano. Ma il nostro interesse converge soprattutto sulla decorazione scolpita di questo gruppo di edifici, nonostante la tecnica elementare e un'evidente rozzezza nella rappresentazione delle forme vegetali e animali. I caratteri stilistici romanici vi compaiono già definiti: accordo della decorazione con la struttura del capitello attraverso l'accentuazione degli angoli e il riempimento compatto del quadrato dato dal blocco, sottomissione delle composizioni e dei motivi a schemi ornamentali, stilizzazione della forma vivente, per assicurare la leggibilità delle parti, secondo un certo numero di convenzioni decorative. I capitelli di Saint-Benoît, molti dei quali istoriati, e quelli di Saint-Aignan di Orléans sono molto più fortemente organizzati che non le sculture di Saint-Germain-des-Prés e di Saint-Remi di Reims, e questa organizzazione è già romanica. La storia della scultura dell'XI secolo è ancora nebulosa; ma è certo che il contributo dei paesi della Loira a quest'arte, con il gruppo di Saint-Benoît-sur-Loire e le sue influenze verso il Berry (chiesa di Méobecq) e l'Angiò, la Vandea e il Poitou, fu molto importante.

Non si può lasciare questa regione senza parlare di due chiese di grande interesse. Una è Saint-Sauveur di Charroux, distrutta, ma di cui resta la parte centrale di una vasta rotonda, simile a quella di Saint-Bénigne di Digione; la dedicazione del 1047 deve riferirsi a questa costruzione, che si congiungeva a una lunga navata; ma il tipo di Charroux è decisamente estraneo alla tradizione architettonica della Loira. L'altra è Lesterps, fondata nel 1030 e consacrata nel 1070; la tecnica costruttiva della Charente è ormai abbastanza matura per permettere la totale copertura dell'edificio con volte a botte su archi trasversali. Nel 1060 ha inizio la costruzione di Saint-Savin-sur-Gartempe, audace per l'altezza dei pilastri cilindrici e l'ampiezza della volta in pietra. Il tempo degli esperimenti è finito, stiamo avviandoci verso il romanico maturo.

47. Saint-Benoît-sur-Loire, chiesa abbaziale: portico torre capitelli.

48. *Saint-Benoît-sur-Loire, chiesa abbaziale: portico torre capitello.*

49. *Saint-Benoît-sur-Loire, chiesa abbaziale: portico torre capitello.*

50. Poitiers, Saint-Hilaire: piano inferiore del campanile.

Il protoromanico meridionale

Da un secolo a questa parte, è stata sovente avanzata la tesi delle origini italiane, e più particolarmente lombarde, dell'architettura romanica; spetta a uno studioso catalano, Puig I Cadafalch, di aver approfondito la materia e di aver redatto un quadro generale e coerente dell'architettura protoromanica meridionale. Le sue conclusioni non furono (e non sono) accettate senza riserve, anche se sostenute da clamorose conferme.

Il protoromanico non è un semplice fenomeno di espansione dell'arte, squisitamente lombarda, dei Maestri Comacini; lo si deve considerare piuttosto come una conseguenza delle tradizioni romane e ravennati anteriori all'VIII secolo, ma arricchito e trasformato, nel corso della sua evoluzione, attraverso molteplici contatti con la civiltà orientaleggiante bizantina in Italia, con quella musulmana in Spagna e con le correnti carolinge e ottoniane in Borgogna.

Geograficamente, i monumenti del protoromanico sono distribuiti nell'Italia settentrionale e centrale, in Catalogna, in Provenza e, risalendo verso il Nord, nelle regioni alpine, nelle vallate del Rodano e della Saona. Storicamente, escludendo eerte persistenze locali, spesso ostinate, il protoromanico cede il posto, intorno al 1060-1080, a un'architettura più elaborata e più decorata, l'arte romanica matura, o semplicemente arte romanica.

Il più evidente carattere stilistico comune a questa architettura è l'uso costante di una decorazione quasi stereotipata di archi incorporati, di lesene (semipilastri) e di fughe di archi sotto il cornicione, raggruppati a due, tre, quattro, ecc., tra bande verticali. Talvolta, attorno alle absidi, appaiono piccole nicchie alla base della copertura. Abbiamo visto che questo tipo di decorazione si infiltra nell'arte ottoniana intorno al 1020 e trova qualche analogia nell'architettura della Mosa. Più importante, come elemento comune, la tecnica muraria a piccoli conci e in pietrisco mescolato a malta, l'impiego frequentissimo delle volte nelle cripte, nei cori, nelle navate laterali e, ben presto, in quelle centrali. L'evoluzione, in questo campo, è molto rapida; la comparsa delle cupole su trombe agli incroci dei transetti arricchisce ulteriormente il linguaggio architettonico. Nella loro disposizione planimetrica generale, le chiese del protoromanico sono dapprima semplici, piccole basiliche di tipo ravennate a tripla abside e senza transetto, la cui testata, o parte occidentale, non è fatta oggetto di particolari ricerche architettoniche. Quando il transetto esiste, per lo più esso è ridotto in estensione e in altezza (transetto nano), anche se il suo incrocio è coronato da una cupola su trombe sovrastata da una torre-lanterna o tiburio. Ma, nel corso dell'XI secolo, anche le piante si arricchiscono e si fanno più complesse. Dobbiamo poi insistere sulle strutture interne: muri spessi con piccole aperture, arcate che, ben presto, poggiano su pilastri articolati, atti alla ricezione degli elementi di copertura; l'articolazione

dello spazio si matura rapidamente nelle forme dell'architettura romanica propriamente detta.

Quanto vi è in comune fra queste architetture della Lombardia, della Catalogna e della Borgogna deriva dall'intensità degli scambi commerciali lungo le grandi vie naturali e dall'internazionalismo monastico di cui la storia ci trasmette moltissime testimonianze: Guglielmo da Volpiano, per esempio, lombardo d'origine, borgognone per l'attività svolta a Saint-Bénigne di Digione, riformatore della vita monastica in Normandia, dirige nel 1031, anno della sua morte, quaranta abbazie, normanne, francesi, borgognone, italiane. Un altro illustre esempio è quello dell'espansione cluniacense sotto sant'Oddone e sant'Odilone, che investe, verso il 1050, il Mezzogiorno della Francia, la Spagna, l'Italia, e s'infiltra nell'Impero. I particolarismi regionali, che sono importanti, corrispondono all'orientamento di ciascun ambiente culturale: la Lombardia, vicina ai paesi sottoposti all'influenza bizantina, come Venezia, attraversata dalle strade che conducono verso l'Impero, e dominata da tradizioni preromaniche molto potenti, differisce profondamente dalla Catalogna, allora contea di Barcellona, gelosa della sua autonomia, marca cristiana in contatto con la civiltà mozarabica e con Cordova. Il ducato capetingio della Borgogna, nel corso dell'XI secolo, ha continui rapporti con l'altra riva della Saona, cioè l'Impero; è un incrocio di vie di comunicazione e ben presto un grande centro di irraggiamento internazionale.

L'Italia del Nord

Il legame fra le espressioni architettoniche del protoromanico e le tradizioni precarolinge, romane o ravennati, risulta molto evidente in Lombardia, in Romagna e nelle marche di Verona. Gli edifici del IX secolo non seguono affatto le tendenze monumentali della Germania, non ne accettano le novità. Le costruzioni più significative di questo periodo sono le basiliche a copertura piana sorretta da colonne antiche di reimpiego, come a Pomposa in Romagna o a S. Vincenzo in Prato a Milano, oppure chiese a pianta centrale, come il battistero di Lomello o la cappella della Pietà adiacente a S. Satiro a Milano: forme antiche imbastardite, ma non reinterpretate in chiave moderna. Talvolta, come a S. Vincenzo a Milano, compare un coro a tre absidi, con quella centrale decorata esteriormente a piccole nicchie. Sporadicamente, si costruiscono cappelle coperte con volte a botte, come a S. Severo a Bardolino. La decorazione esterna di archi incorporati, che già esisteva a S. Apollinare in Classe a Ravenna nel VI secolo, riappare nella prima metà del X secolo, a S. Maria delle Caccie vicino a Pavia. Quindi, nell'Italia del Nord prima del 950 esistevano quasi tutti gli elementi costitutivi del protoromanico.

Ma questi stilemi sono giunti molto lentamente a costituire uno stile architettonico coerente. In Lombardia e nelle province vicine esiste un grandissimo numero di piccole chiese che si possono attribuire alla seconda metà del X secolo o all'inizio dell'XI; le più interessanti, e le uniche che possono essere datate con precisione, sono quelle costruite o ricostruite in alcune città: S. Stefano a Verona, la cattedrale d'Ivrea, S. Felice a Pavia, SS. Felice e Fortunato a Vicenza, S. Pietro ad Acqui. La copertura a volta è sempre riservata a zone limitate: cripte che, attorno all'anno mille, sono molto vaste (per esempio nella cattedrale di Ivrea), deambulatori, come quello d'Ivrea e di S. Stefano a Verona, a due piani, innalzato in una vasta abside più antica, o anche campate antistanti il coro, come a S. Pietro ad Acqui. Il fatto che deambulatori senza cappelle siano costruiti a livello del suolo e contornino le absidi ha un rapporto cronologico con la nascita delle chiese a deambulatorio sulla Loira. La decorazione esterna delle chiese è costituita talvolta da arcate murali, come a S. Felice a Pavia, o da arcatelle cieche tra lesene co-

51. Verona, S. Stefano: deambulatorio.

me a S. Pietro ad Acqui. Ma lo schema della basilica lombarda nella sostanza resta immutato.

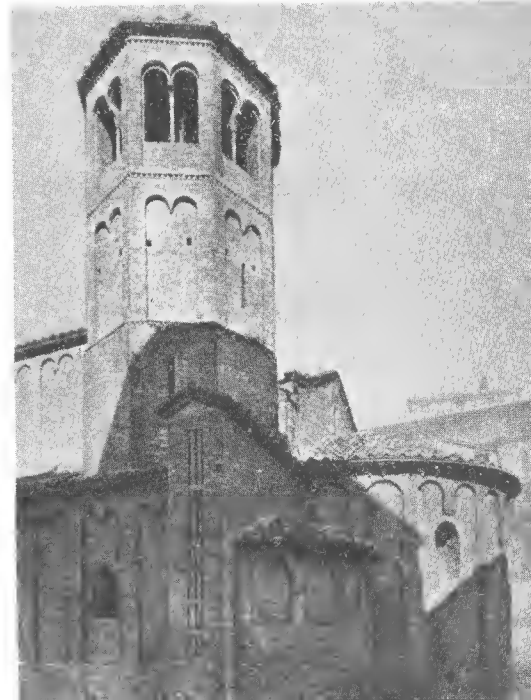
Bisogna attendere gli anni dal 1025 al 1040 perché sorgano quelle chiese il cui apporto sarà decisivo in quanto ricco di nuovi valori. In S. Maria Maggiore a Lomello, anche se la navata centrale resta a copertura lignea, essa è sostenuta però da archi trasversali, cioè grandi archi lanciati attraverso la navata; la loro ricaduta sui pilastri cilindrici in muratura determina un'alternanza dei sostegni e comporta la complicazione della sezione del pilastro stesso. E, come abbiamo notato, questo è uno dei sintomi più significativi del maturarsi dell'architettura protoromanica. Le navate laterali di Lomello sono a volte a crociera, come il coro e le absidi; un transetto nano si frappone tra il santuario e la navata. Quanto alla decorazione esterna, le bande lombarde ad arcatelle fra lesene ornano con varie composizioni le pareti della chiesa. Nell'antica cattedrale di Como, divenuta monastero e consacrata e dedicata nel 1040 a S. Carpoforo, ritroviamo le stesse caratteristiche di Lomello, ma i pilastri sono quadrangolari e il transetto situato a Ovest. Infine, con S. Paragorio di Noli, in Liguria, il protoromanico lombardo raggiunge la piena espressione di tutte le sue possibilità plastiche. La corta navata è a copertura piana, sostenuta da pilastri quadrangolari con aggetti, in corrispondenza, alle modanature delle arcate laterali e degli archi trasversali delle navate minori che, nettamente scandite in campate, sono coperte da volte a crociera. Due caratteristiche sono molto importanti: le pareti interne dell'abside principale sono ornate con una serie di piccole nicchie, come in certi edifici catalani contemporanei; all'esterno, la decorazione a bande e ad arcatelle è applicata con varietà di composizioni; ma ciò che più colpisce è l'organismo complessivo della chiesa, che si articola mediante una sottile gradazione dei livelli delle coperture.

Un monumento del terzo quarto dell'XI secolo, la cattedrale di Acqui, consacrata nel 1067,

52. Lomello, S. Maria Maggiore e battistero di S. Giovanni ad Fontes: veduta esterna.

53. Noli, S. Paragorio: veduta esterna.

ci dimostra come l'arte lombarda si evolva al contatto con influenze straniere. Un'immensa cripta, la più vasta della Lombardia, si estende sotto il coro e il transetto (la stessa disposizione si ritrova a Spira); il profondo coro comunica mediante doppie arcate con le absidi laterali, il che è eccezionale in Italia e fa pensare alle piante cluniacensi; il vasto transetto è dotato di due cappelle orientate, pertanto il numero delle absidi sale a cinque. Modificata all'interno in epoca barocca, la cattedrale di Acqui ha sfortunatamente perso il suo carattere primitivo.

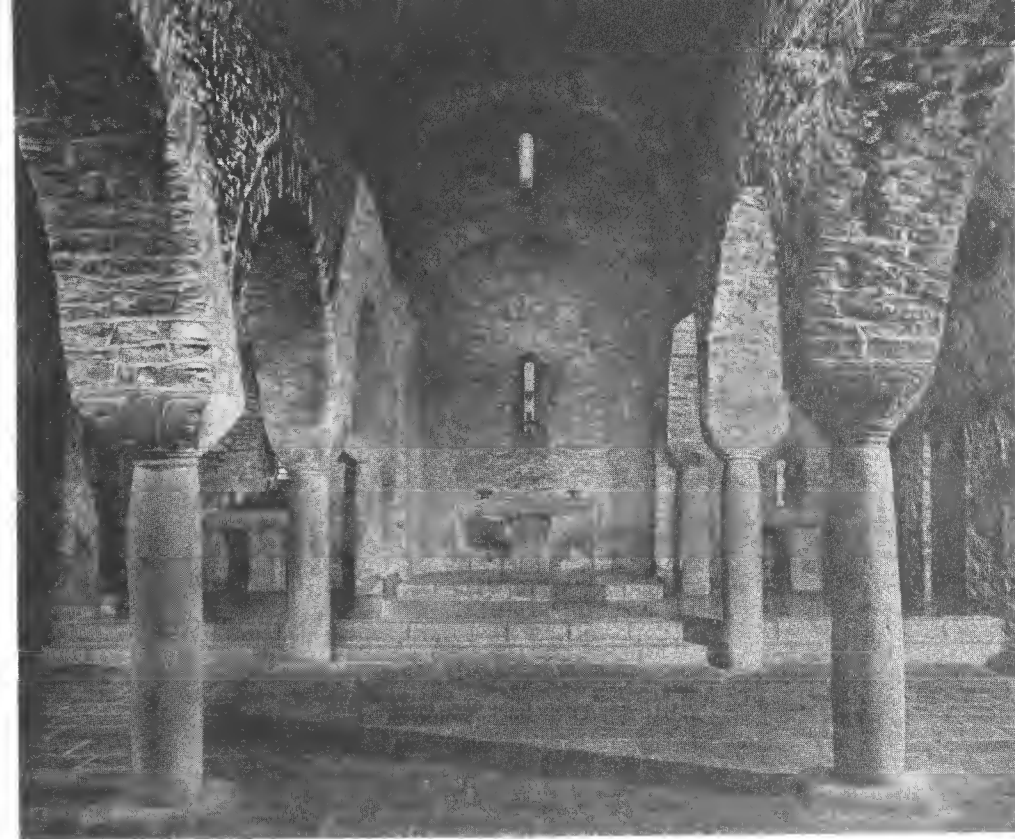
Nel 1067, la chiesa di S. Abbondio a Como è già in costruzione; con S. Ambrogio di Milano è il monumento più celebre dell'XI secolo lombardo per la vastità della pianta, la stupefacente alzata degli alti pilastri cilindrici, il coro rinserrato fra due torri armoniche. Ma, per il repertorio decorativo e la struttura, è ancora un edificio protoromanico, nonostante la data, spesso discussa, che si situa alla seconda

54. Acqui, cattedrale: veduta esterna.

metà del secolo. Tale esempio indica come il protoromanico lombardo non avrebbe avuto quella forza dinamica che ne fece il principale motore per la nascita dell'arte romanica, se questa architettura non avesse superato i confini dell'Italia[4]. p. 83

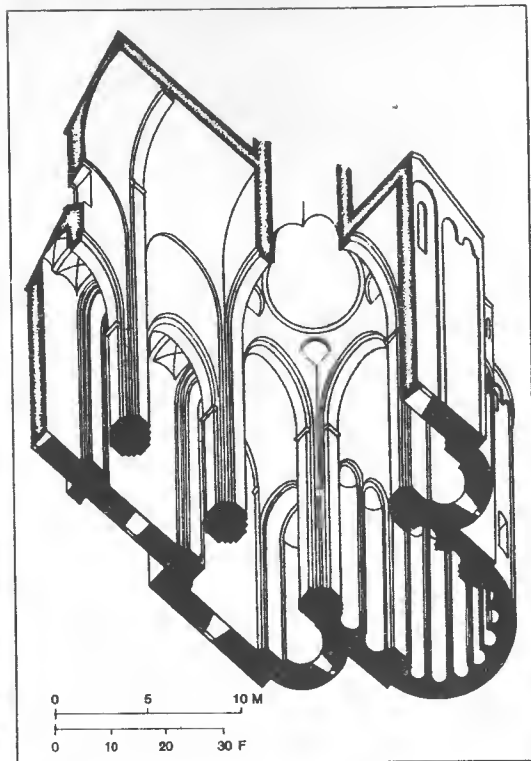
La Catalogna e il Rossiglione

Gli inizi dell'architettura romanica in Catalogna sono stati perfettamente descritti da Puig I Cadafalch: dopo la riconquista di Barcellona da parte dell'esercito franco nell'801, nasce nella marca catalana un'architettura mozarabica per fonti e carolingia per storia; non scomparirà del tutto se non in piena età romanica, ma dal 950 comincia a essere sostituita dalla prima arte romanica (protoromanica), che si avvale sia delle esperienze mozarabiche sia del contatto con la comunità culturale latina che si stabilisce lungo le rive del Mediterraneo, dai Pirenei all'Italia centrale. Per molti dei suoi procedimenti costruttivi e per le sue forme, l'architettura catalana è più avanzata di tutte le altre, o forse si evolve più rapidamente. A partire dal 1070, sotto l'influenza francese, soprattutto cluniacense, le tecniche e i modelli del protoromanico vengono via via abbandonati. Geograficamente, bisogna riunire in uno stesso gruppo gli edifici dei due versanti dei Pirenei, il che corrisponde all'estensione della contea di Barcellona intorno all'anno mille.

Le chiese mozarabiche, costruite da cristiani che fuggivano la dominazione musulmana, comportano alcuni elementi caratteristici nella pianta, ad absidi multiple a ferro di cavallo, negli alzati, dove la stessa curva a ferro di cavallo viene applicata agli archi dagli estradossi a conci regolari, e nella tecnica dove intervengono spesso la muratura a pietre squadrate di media grandezza e la volta a botte con archi trasversali. Gli edifici esemplari della Catalogna sono S. Felice di Boada, Saint-Martin-de-Fenollar (nel Rossiglione), S. Maria di Matadars, detta di Marquet, e S. Ciro di Pedret, questi due ultimi a pianta basilicale, ma molto alterati. La cronologia non è sempre sicura, oscillando fra la metà del IX e la seconda metà del X secolo. La più importante chiesa mozarabica, l'abbaziale di Saint-Michel-de-Cusca, nel Conflent francese, consacrata nel

55. *Montserrat, S. Cecilia: veduta esterna delle absidi.*

56. *Saint-Martin-du-Canigou: veduta interna.*

975, è abbastanza tarda. Basilica dai pilastri in muratura che sostengono archi a sesto rialzato su piedritti a grandi conci squadrati, venne dotata, probabilmente dopo le trasformazioni subite all'inizio dell'XI secolo, di un transetto molto sporgente, anche se nano, sul quale si aprono quattro absidi e un coro allungato, fiancheggiato da collaterali che si riuniscono, alla moda carolingia, dietro il santuario; la chiesa era coperta in tutte le sue parti da volte a botte. Edificio complesso, dove gli elementi mozarabici si accostano ad apporti carolingi e a forme di sapore protoromanico, quali il transetto nano, Cusca è uno dei monumenti più rappresentativi di questo accumularsi di tradizioni e di esperienze diverse, da cui nasce l'arte romanica.

Le chiese del protoromanico propriamente detto sono dapprima a copertura lignea, come nell'Italia del Nord: l'esempio più tipico è quello di S. Pietro di Burgal, del X secolo, oggi in rovina, dove la decorazione ad arcatelle fra lesene sotto il cornicione è già perfettamente sviluppata. Ma, a partire dalla metà del X secolo, appaiono anche chiese completamente coperte a volta, più spesso a una sola navata, anche se questo implica un coro a tre absidi innestate su un transetto appena accennato. Si possono citare tre chiese: S. Stefano di Banyoles, S. Cecilia

57-58. Cardona, S. Vincenzo: veduta esterna. Schema assonometrico.

di Montserrat e S. Maria di Amer, quest'ultima a tre strette navate, ciascuna coperta da una volta a botte sorretta da massicci pilastri quadrati. L'alzato è estremamente semplificato e l'illuminazione diretta della navata è sacrificata per non compromettere la solidità della copertura. La chiesa più interessante di questo gruppo è Saint-Martin-du-Canigou, sul versante settentrionale dei Pirenei, ricostruita nel XX secolo, le cui volte appoggiavano su colonne oggi sprofondate; nella vasta cripta, estesa sotto tutta la chiesa, i pilastri erano a sezione rettangolare o cruciforme. La data dell'edificio è certa, poiché, fondato nel 1001, venne consacrato nel 1009.

Il tipo che segue, più perfetto sul piano costruttivo e formale, è quello di chiesa coperta a botte spezzata. L'arco trasversale ha il ruolo dell'arco di rinforzo costruttivo e limita i rischi di crollo; conferisce inoltre alla volta, mediante nette divisioni tra campata e campata, un più spiccato valore plastico; impone l'aggiunta di paraste ai pilastri, la cui sezione diviene così cruciforme. Una delle più antiche chiese di questo tipo è S. Pietro di Casserres, sul Ter, costruita probabilmente poco dopo il 1010; la ripartizione delle masse della testata, ornata di fasce lom-

59. Cardona, S. Vincenzo: incrocio del transetto e abside.

barde e di nicchie sotto la cornice, dimostra come l'arricchimento delle forme decorative segua i progressi della tecnica costruttiva. Altri edifici ancora più grandi dell'XI secolo sono stati costruiti secondo questo principio: la chiesa di Arles-sur-Tech, l'antica cattedrale di Elne, dove le navate laterali sono coperte con volte a botte rampanti per meglio sostenere la spinta della volta centrale; la decorazione a lesene e archetti non è più riservata alla testata, ma si estende ai muri della navata. Durante il secondo quarto dell'XI secolo cominciano ad apparire anche strutture miste: navate minori con volte a crociera mentre la navata centrale resta voltata a botte su archi trasversali, come a Sainte-Eulalie di Fuilla, nel Conflent. Sistema, questo, che sarà usato ancora per molto tempo, fino alla fine dell'XI secolo.

Ma per il protoromanico catalano, più fecondo di risultati fu l'uso — limitato a certe chiese a transetto — della cupola, impostata su trombe, all'incrocio. « Si tratta di edifici a pianta quadra », scrive il Darliat, « dove il transetto e la navata, sopraelevati rispetto alle absidi e alle navate laterali, creano una croce greca. La copertura è costituita da volte a botte sui quattro bracci della croce e, al centro, da una cupola impostata su un tamburo. La costruzione è in certo modo piramidale, e i diversi elementi, sovrapponendosi, esprimono perfettamente l'idea della compagine architettonica ». La rigorosa applicazione di questo sistema a edifici a pianta centrale ha lasciato, in Catalogna, solo pochi esempi, come la chiesa di S. Daniele vicino a Gerona. Più spesso, invece, questa disposizione cruciforme orientale si combina con la pianta basilicale, e la cupola si trova impostata all'incrocio del transetto con una navata più lunga. Così a Ripoll, grande abbaziale trasformata da Oliba prima del 1032; ma quest'edificio è stato talmente ricostruito nel XIX secolo che la sua analisi è difficile. Il capolavoro di tale gruppo è S. Vincenzo di Cardona, una collegiale ricostruita fra il 1009 e il 1040 presso un castello oggi scomparso.

In pianta, questa chiesa comprende un atrio trasversale, una navata centrale, con navate laterali di tre campate, un transetto a cappelle orientate e un coro profondo costruito su un'alta cripta. La struttura dell'edificio è di una varietà sorprendente: massiccia volta a botte su archi trasversali nella navata, nei bracci del transetto e nella campata antistante il coro, volte a crociera nell'atrio e nelle navate laterali dove, eccezionalmente, ogni campata è coperta da tre piccole volte, e infine una cupola su trombe all'incrocio. L'alzato delle grandi arcate, a due ghiere, sostenute da pilastri ad aggetti multipli, dà a questa navata nuda, senz'altra decorazione se non le imposte degli archi e le fasce che sporgono dai pilastri, un'eccezionale purezza. I muri delle navate laterali aggettano in corrispondenza delle grandi campate e l'interno dell'abside è ornato di nicchie molto alte, che salgono fino al livello dell'imposta delle volte. All'esterno, nonostante trasformazioni posteriori, si può ancora individuare lo stato primitivo, lo splendido sovrapporsi dei volumi, la navata centrale e il triburio dell'incrocio che dominano i bracci del transetto e il coro, le navate laterali e le absidiole ancora meno elevate. Rivive qui la composizione piramidale delle chiese orientali. La decorazione di lesene, di arcatelle e nicchie sotto il tetto conferisce a tutto il perimetro dell'edificio una vibrante e fluida decorazione.

Le soluzioni costruttive di questo monumento, uno dei più belli dell'architettura protoromanica, si ritrovano in un numero notevole di chiese catalane della metà o della seconda metà dell'XI secolo. Le più interessanti sono S. Saturnino di Tavernoles, a transetto nano, bracci del transetto arrotondati e coro a trifoglio, S. Maria di Rosas, Saint-Pons di Corbera di Llobregat, S. Giacomo di Frontanyá. La pianta non presenta nessuna novità, e neppure la struttura, di cui S. Vincenzo di Cardorna offriva un ineguagliabile saggio. La decorazione esterna, invece, si trasforma e si fa più matura: aumentano le arcatelle comprese tra lesene, e tra le masse volumetriche e le divisioni create dagli aggetti murari si stabilisce un legame più armonioso. Anche i tiburi assumono forme nuove: a Frontanyá, per esempio, è una torre ottagonale impostata su base

60. San Pedro de Roda, navata: colonne e capitelli.

61. Sorède, Saint-André: bassorilievo del portale.

quadrata, sistema che verrà ripreso moltissime volte nelle chiese più tarde del protoromanico.

Pochi monumenti catalani anteriori al 1070 sfuggono alla potente suggestione di questa architettura. Ve n'è uno, tuttavia, che suscita controversie sia per la sua datazione sia per le sue origini: San Pedro de Roda, dove una consacrazione ebbe luogo nel 1022. La navata centrale e quelle laterali sono coperte con volte a botte su archi trasversali; sul transetto si aprono absidiole e un coro a deambulatorio senza cappelle, unico in Catalogna; i pilastri hanno colonne addossate, coronate da bei capitelli scolpiti. Queste forme sono assolutamente insolite nel protoromanico catalano, ma non per questo vanno necessariamente ricollegate all'arte della Loira, dove il pilastro composito aveva già fatto la sua apparizione.

Ma anche se la decorazione scolpita di San Pedro de Roda è un caso isolato, ciò non significa che in Catalogna non esista una scuola di scultura di un certo interesse. A partire dal X secolo circa, in alcune opere mozarabiche si rivela chiaramente l'imitazione di capitelli antichi: decorazione floreale semplificata, foglie liscie ricurve e palmette, come nei capitelli di Ripoll o di Cornellá di Llobregat. L'XI secolo vede sorgere i primi tentativi di scultura monumentale: i capitelli di S. Benedetto di Bages, già in parte istoriati, e quelli di S. Michele di Fluviá.

Un'altra serie di sculture, non meno importante per le origini dell'arte romanica, è quella delle mense d'altare, a cominciare da quella della cattedrale di Rodez, opera pirenaica del X secolo, da quella della cattedrale di Gerona, che può essere datata del primo quarto dell'XI secolo, come la sede episcopale della stessa cattedrale: l'ornamentazione vegetale è ancora tecnicamente timida, ma nel tetramorfo (cioè i simboli dei quattro evangelisti) del trono si avverte la capacità di rendere più morbido il modellato delle forme. Al medesimo genere di rilievi appartengono il celebre architrave di Saint-Genis-des-Fontaines, datato 1020 e, dello stesso laboratorio, il rilievo di Saint-André di Sorède, e infine la croce con il Cristo al centro del tetramorfo incastrata nel timpano della chiesa di Arles-sur-Tech. Scultura goffa, certamente, ma non grossolana: la stilizzazione delle forme viventi si libera a poco a poco dal puro grafismo; i programmi iconografici prendono forma attorno all'immagine del Cristo in gloria. È giusto vedere qui i primi abbozzi della formula romanica — e medievale — del portale scolpito.

Il regno di Arles e le due Borgogne

Se riportiamo i monumenti del protoromanico sulla carta dell'antico regno di Arles, incorporato nell'Impero nel 1033, si è portati a supporre che i tipi costruttivi e le forme decorative della Lombardia e della Catalogna siano risaliti, attraverso i valichi alpini e lungo la vallata del Rodano, fino all'antico regno di Borgogna — attuale Franca Contea e Svizzera occidentale — e fino alla Borgogna capetingia, sulla riva destra della Saona. Ma la cronologia dei monumenti conosciuti, conservati o distrutti, non conferma tale progressione, poiché le costruzioni più antiche e importanti sono situate in Borgogna. Si deve piuttosto pensare, allo stato attuale delle nostre conoscenze, a un trasferimento diretto delle forme preromaniche italiane fino in Borgogna.

In realtà, gli edifici del protoromanico della Linguadoca mediterranea, della Provenza e del Rodano inferiore, sono generalmente tardivi. Il più interessante è la chiesa di Quarante (1025-

1053) con volte a botte su archi trasversali e volte a crociera, e con una cupola su trombe al di sopra del coro; essa può essere paragonata a Cardona e, per altri punti di vista, a Lomello; un elemento insolito nel protoromanico, il portico campanario occidentale, e le torri alle estremità di un transetto nano sono i segni manifesti di un'influenza settentrionale.

In Provenza la presenza viva dell'Antichità ostacola, in certa misura, il progredire dell'architettura protoromanica. Il caso esemplare è quello della cattedrale di Vaison, le cui parti più antiche risalgono al 1030: nulla vi traspare dell'estetica o della tecnica del protoromanico.

Anche le città bagnate dal Rodano, come Lione, Vienne, o Ginevra, restano refrattarie al protoromanico. La chiesa di Saint-Martin-d'Ainay di Lione, pur con le trasformazioni subite, appartiene all'XI secolo e conserva la disposizione basilicale con colonne, in cui la cupola su trombe si è inserita solo più tardi, adattata a una concezione monumentale preromanica. Nelle zone d'influenza di questa regione vi sono anche Saint-Michel-d'Aiguilhe, presso Puy-en-Velay, le cui parti più antiche risalgono al 962-984, Saint-Romain-le-Puy, dove i capitelli del X secolo imitano tipi classici, o ancora Saint-Pierre di Vienne; dovunque, le forme dell'architettura meridionale sono assenti. La Borgogna viene sviluppando invece una architettura perfettamente compiuta che utilizza con insistenza gli elementi del protoromanico.

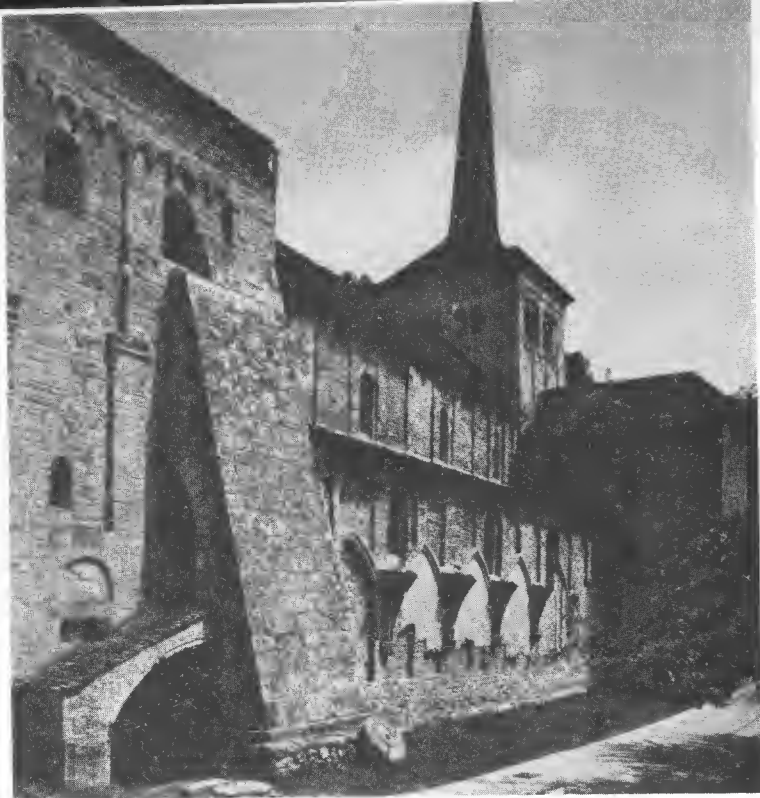
Prima di accostarci alla Borgogna, è utile descrivere numerosi edifici della regione alpina, vicini ai modelli lombardi del X e dell'XI secolo. Piccole basiliche costruite in pietrame mescolato a malta, e prive di transetto; la navata centrale e quelle laterali restano coperte a tetto, mentre le absidi e le campate che le precedono sono a volta; seguono il tipo di S. Pietro di Agliate; sotto il coro principale è di solito ricavata una cripta ad accessi laterali. Tre di queste chiese si trovano attorno al lago di Thun, in Svizzera: S. Martino di Wimmis (prima del 994), S. Colombano di Spiez e S. Maurizio di Amsoldingen, la più grande e la più completa delle tre. Fondate dai re di Borgogna, esse sono anteriori al 1020. La tipica decorazione dell'abside a lesene e a piccole nicchie sotto il cornicione, si ritrova in una replica savoiarda (1019), a Saint-Martin di Aime, nella vallata della Tarentaise. Sarebbe possibile allungare la lista dei piccoli santuari di montagna, la cui rusticità ben s'accorda con il paesaggio alpino. Le medesime forme saranno riprese per molto tempo ancora, tanto da indurre in errore sulla loro datazione. È stata recentemente scoperta, sotto la cattedrale di Saint-Jean-de-Maurienne, una bella cripta che ha molte analogie, per la sua struttura e i capitelli sommariamente scolpiti, con la cripta della cattedrale d'Aosta, costruita intorno all'anno mille. Ma, sul piano formale e su quello costruttivo, l'architettura di questa regione non contribuisce alla maturazione dello stle.

Maturazione che comincia invece a manifestarsi contemporaneamente in Borgogna. Diversi fattori giocano in favore di questo paese. Prima di tutto le condizioni geografiche, la Borgogna è il luogo d'incontro delle province episcopali di Besançon, di Lione e di Sens, la frontiera tra l'Impero e la Francia reale. E questo spiega in parte anche l'internazionalismo dell'azione di un Guglielmo da Volpiano, abate di Digione, di Fruttuaria e di Fécamp. Inoltre, questa regione seppe trarre profitto dalla varietà delle tradizioni carolinge del Lionese e della Bassa Borgogna: edifici come Saint-Germain di Auxerre, Flavigny o Saint-Pierre di Lemenc risentono dei modelli del IX secolo: cripte a deambulatorio, oratori a pianta circolare e a più piani, aggiunti alla parte orientale, *Westwerk* monumentali. Infine è in Borgogna che fu fondato nel 910 il monastero di Cluny, indipendente da qualsiasi autorità laica o religiosa, se si esclude la Santa Sede. Tale regola, contrastante il frazionamento feudale dell'autorità centrale, fu resa operante dal 931, quando sant'Oddone, secondo abate, intraprese l'opera di fondazione di monasteri sotto l'autorità di Cluny. La politica di centralizzazione dell'ordine continuò per un secolo e mezzo,

62. Cluny, antica abbazia: ricostruzione di Cluny II (secondo K.J. Conant).

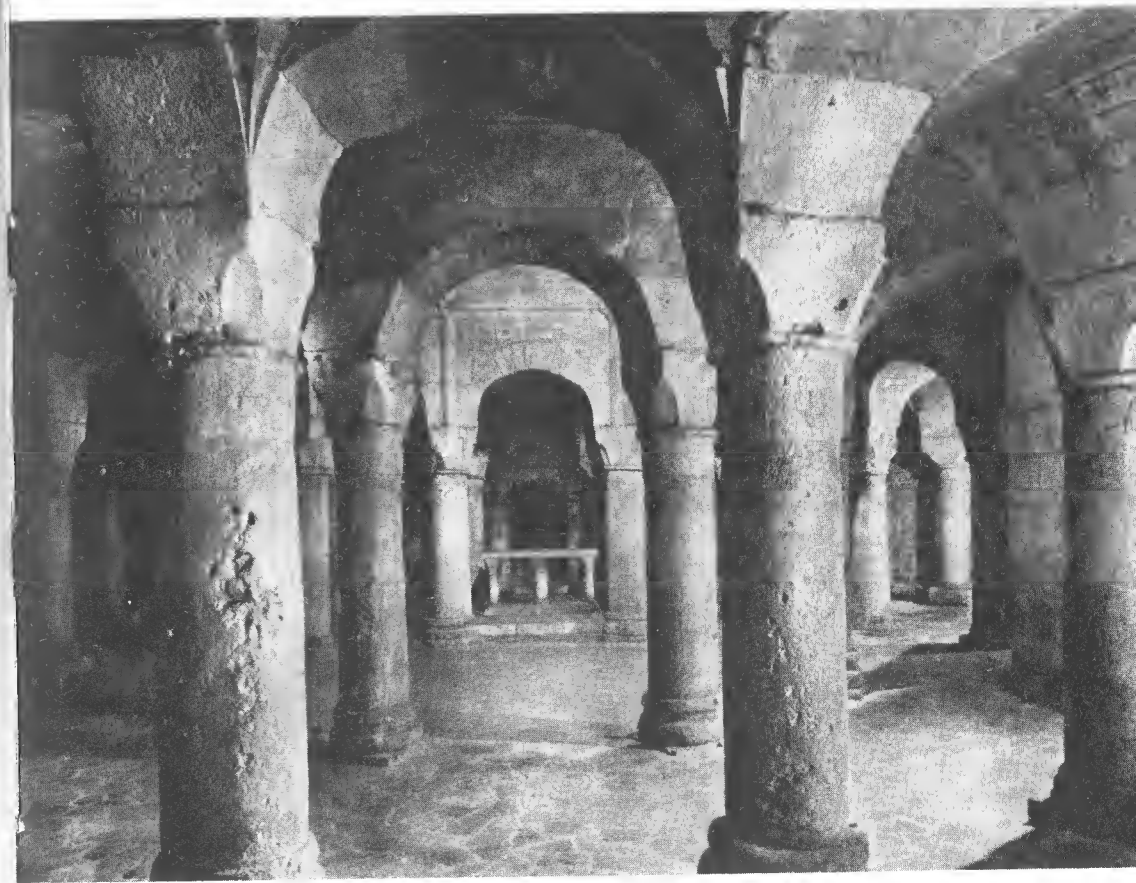
e in modo così perfetto che a metà del XII secolo, Cluny controllava quasi 1.500 monasteri francesi, spagnoli, italiani, germanici, ed estendeva il suo dominio a tutto l'Occidente. L'imperatore Enrico III favorì questo potere; ma suo figlio Enrico IV, ribellandosi a Cluny e al papato, incorse nell'umiliazione di Canossa per opera di Gregorio VII e nella scomunica da parte del papa Urbano II. L'importanza di Cluny per la storia dell'architettura monumentale è pari al suo ruolo politico. Come, alla fine dell'XI secolo, la basilica di Cluny III (secondo la numerazione proposta da Kenneth J. Conant) fu un'opera dove l'arte romanica raggiunse la sua compiutezza, allo stesso modo, agli albori di quest'arte, la chiesa di Cluny II fu una creazione matura che orientò le esperienze borgognone e influenzò i paesi vicini.

Le costruzioni di Cluny anteriori al 1088 non esistono più, ma si possono ricostruire con sufficiente approssimazione dopo gli scavi e le ricerche di Kenneth J. Conant. L'edificazione della chiesa abbaziale che chiameremo Cluny II (il primo monastero, si era ben presto rivelato insufficiente) cominciò intorno al 955, sotto l'impulso di san Mayeul; completata nel 981 e trasformata dopo il 1000, sotto sant'Odilone. In pianta, era una basilica a navata allungata con navate laterali, con transetto sporgente ma stretto e nano, con coro molto sviluppato, in comunicazione con gli ambienti laterali e con sei absidi orientate. Prevista per essere coperta in legno, la chiesa fu voltata a botte intorno alla metà dell'XI secolo e sormontata all'incrocio da una torre, rimasta in piedi sino alla fine del XVIII secolo, nota attraverso antichi disegni. Davanti alla chiesa si trovava la galilea, avancorpo a tre navate coperte da volte.

Alcune caratteristiche della pianta, come il transetto nano, e della decorazione, come quella del campanile, sono identiche alle forme delle chiese lombarde o catalane dell'XI secolo. Le più

63. Romainmôtier, chiesa abbaziale: veduta esterna, lato Sud.

antiche 'figlie' di Cluny, come il priorato di Chapaize e l'abbaziale di Romainmôtier, sono molto vicine al protoromanico, pur imitando le disposizioni di Cluny II. Ma è ugualmente chiaro che la chiesa di san Mayeul e di sant'Odilone aggiungeva alle tradizioni meridionali elementi nuovi: la galilea, di derivazione carolingia, con due torri nella facciata, simile a quelle del Reno superiore; nella sistemazione del coro, il moltiplicarsi degli altari e quindi l'esigenza di una più agevole circolazione obbedivano a imperativi liturgici dell'ordine benedettino. Una volta creato, questo tipo di pianta sarà applicato a monumenti che non hanno più un rapporto diretto con la tradizione meridionale, Bernay in Normandia, Celles vicino a Dinant, Méobecq nel Berry... La congregazione di Hirsau, durante l'ultima parte dell'XI secolo, l'imporrà alle chiese della Svizzera e della Germania meridionale, Sciaffusa, S. Aureliano e SS. Pietro e Paolo di Hirsau. Così Cluny II supera con la sua influenza i confini dell'architettura protoromanica.

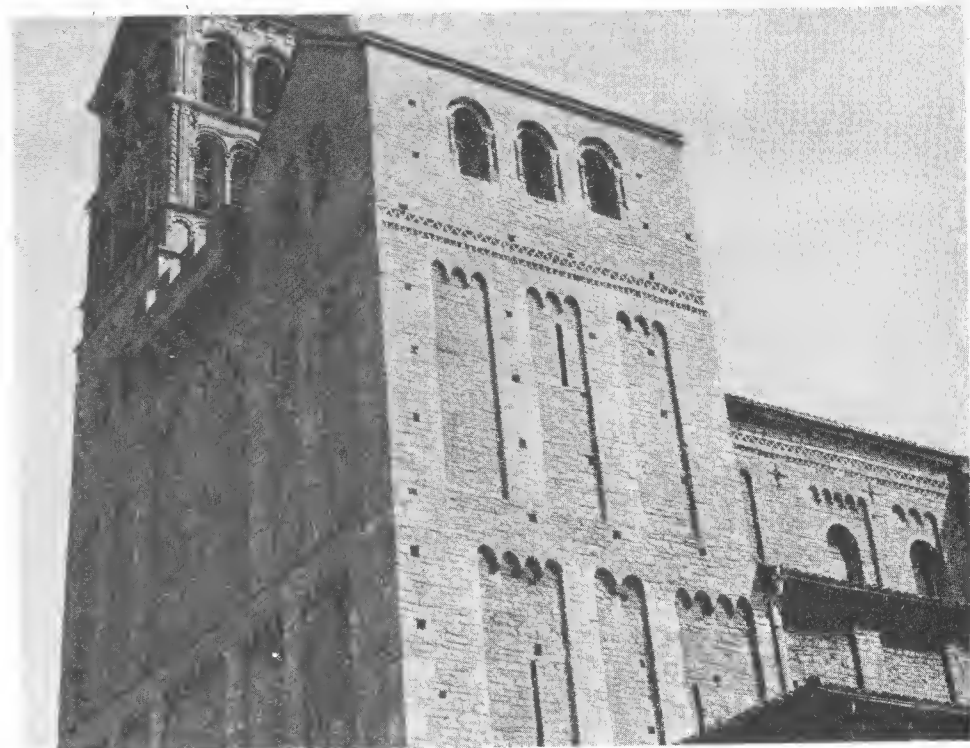
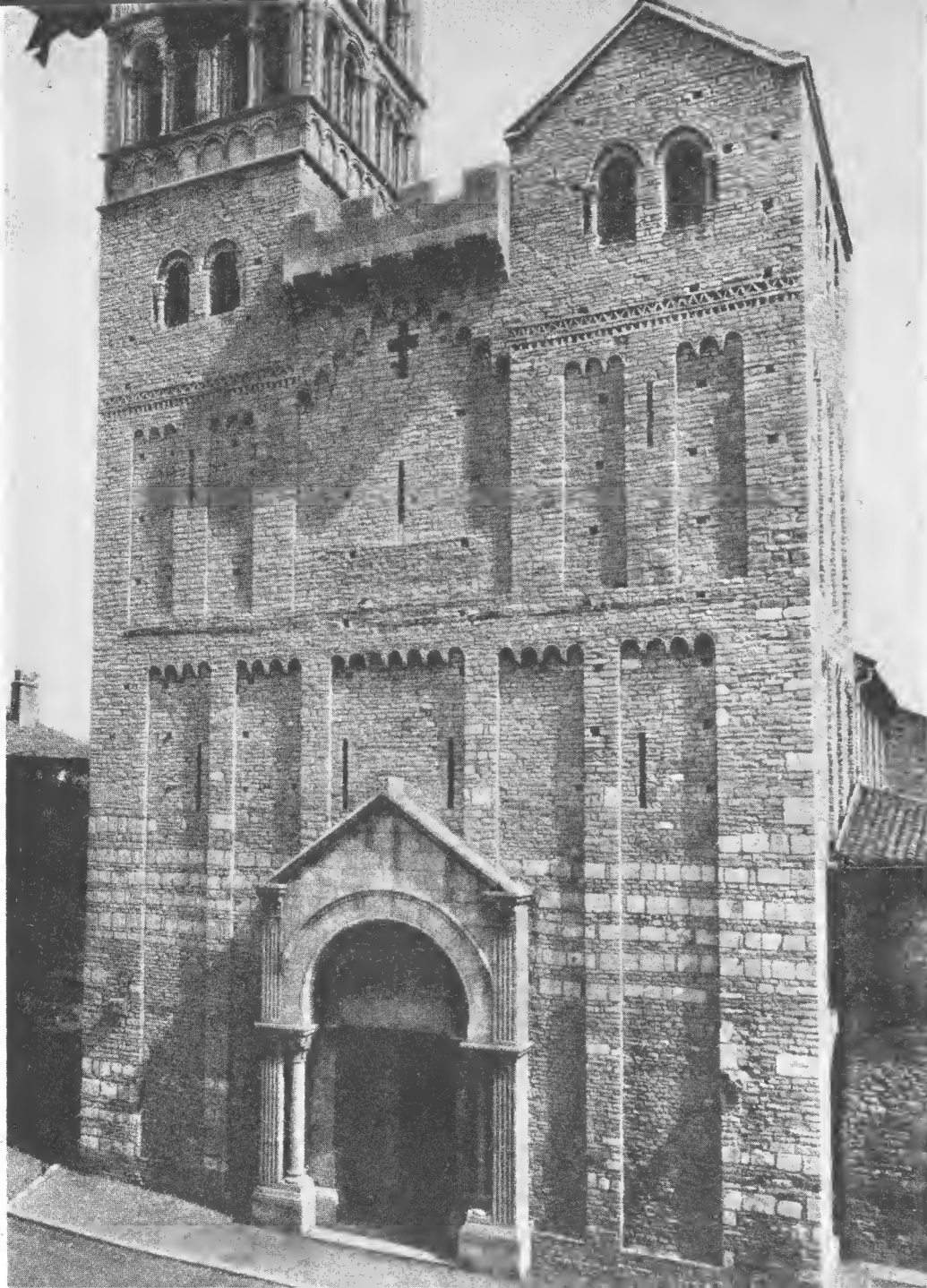
La chiesa di Romainmôtier, ricostruita fra il 1005 e il 1030 sulla tomba di un santo romano (?) offre un'idea dell'abbaziale scomparsa: coro benedettino a tre absidi (ricostruito in parte in epoca gotica), transetto nano, navata dai potenti pilastri monocilindrici, incrocio sormontato da una cupola su trombe, tutti questi caratteri vengono forse da Cluny II. Prevista per esser coperta in legno, la chiesa fu coperta con volte a lunette a metà dell'XI secolo; in seguito vi venne aggiunto un nartece a più piani, simile alla galilea di Cluny. La decorazione esterna in arcate cieche e bande lombarde e piccoli archi fra le lesene ne fa una delle chiese più caratteristiche del protoromanico. L'altra grande abbazia svizzera cluniacense, Payerne, riproduce con ancor maggiore fedeltà le caratteristiche di Cluny II, particolarmente nel coro a cinque absidi e nel nartece, che comportava in origine due torri. La navata è coperta da volte a botte su archi trasversali ed è più antica del transetto e del coro, dove le forme del protoromanico lasciano il posto a una architettura più monumentale e grandiosa per l'impiego di file sovrapposte di finestre, che l'avvicina all'arte imperiale dei Salî. Alla stessa famiglia appartengono due abbazie della Franca Contea, Gigny e Baume-les-Messieurs. Il loro tipo è primitivo e si accosta a Cluny II, ma, a parte forse il coro di Gigny dove resta qualche muro d'epoca anteriore, sono tarde. I punti d'incontro con l'arte dell'Impero germanico appaiono qui nell'assenza di volte a botte, nella liscia omogeneità dei volumi interni e nell'aspetto severo.

Nella sfera d'influenza cluniacense per la sua origine, frutto del protoromanico per la tecnica

64. Digione, Saint-Bénigne: piano inferiore dell'antica rotonda.

65. Digione, Saint-Bénigne: capitello della rotonda.

66. Digione, Saint-Bénigne: capitello della rotonda.

costruttiva e la decorazione, Saint-Bénigne di Digione ha introdotto in Borgogna forme lombarde, pur arricchendole in modo eccezionale. Ricostruita dal 1001 al 1018 da Guglielmo da Volpiano, scomparve nelle ricostruzioni del XII e del XIII secolo, salvo la parte orientale, e fu demolita sotto la Rivoluzione; ne resta solo la cripta. Per l'abbaziale qual'era nell'anno mille, sono state proposte parecchie ricostruzioni, fondate su un testo molto preciso; pare certo che avesse doppie navate laterali, vaste tribune, un transetto sormontato all'incrocio da una torre e un ampio coro con absidiole e una rotonda a più piani aggiunta all'esterno. L'edificio era coperto a volta e pare aver avuto un ruolo decisivo nella propagazione di tale tipo di copertura in Borgogna. Quel che rimane, cioè il sottosuolo della rotonda esterna, basta a giustificare l'eccezionale importanza del monumento. La rotonda possedeva deambulatori a volta in ogni piano, sostenuti da possenti pilastri monolitici cui corrispondono sulle pareti semicolonne. I capitelli della rotonda e della cripta ricevettero una decorazione scolpita veramente rivoluzionaria, a grandi maschere, a mostri allacciati, nella quale Focillon ha visto a ragione una delle prime esperienze stilistiche romaniche. L'influenza di questo edificio si ritrova in Normandia e anche sulla Loira. Vi è un rapporto evidente fra la nascita del pilastro composito sulla Loira e le semicolonne della rotonda di Digione.

Il terzo capolavoro dell'architettura borgognona di quest'epoca è Saint-Philbert di Tournus, fortunatamente intatto. L'abbazia, fondata nell'875, ricostruita alla metà del X secolo e tra il

68. Tournus, Saint-Philibert: esterno. Facciata Sud del nartece.

1007 e il 1019, subì trasformazioni nel corso dell'XI secolo e fino al 1120; la cronologia precisa delle diverse parti dell'edificio, una delle più sconcertanti creazioni romaniche, è ancora discussa. Del coro dell'XI secolo è rimasto il deambulatorio a tre cappelle radiali a pianta rettangolare, elementi dell'architettura della Loira, e la cripta. Il transetto di cui si riconoscono le primitive dimensioni, era nano. La navata, che ha ricevuto verso il 1070 la straordinaria volta a botte, in origine era coperta a tetto e sorretta da alti pilastri monocilindrici. Tutto ciò deriva da forme del protoromanico evoluto. Nella parte occidentale si eleva il nartece a tre navate e a due piani, completamente coperto da volte; vi sono riunite varie esperienze tecniche: volte a crociera e a botte su archi trasversali e a mezza botte; non esiste in Occidente un'opera romanica così ricca d'invenzioni strutturali, che anticipano la creazione di molti e diversi sistemi costruttivi. La decorazione esterna è di eccezionale varietà nelle combinazioni di arcatelle raggruppate tra alte lesene, o tra aggetti murali sovrapposti a due piani. È senza dubbio la più bella interpretazione del repertorio decorativo del protoromanico che sia stata realizzata. Notevole la decorazione scolpita dei capitelli, al piano superiore del nartece e nel coro: la stilizza-

67. Tournus, Saint-Philibert: facciata occidentale.

69. Tournus, Saint-Philibert: piano-terreno del nartece.

70. Auxerre, Saint-Étienne: veduta della cripta.

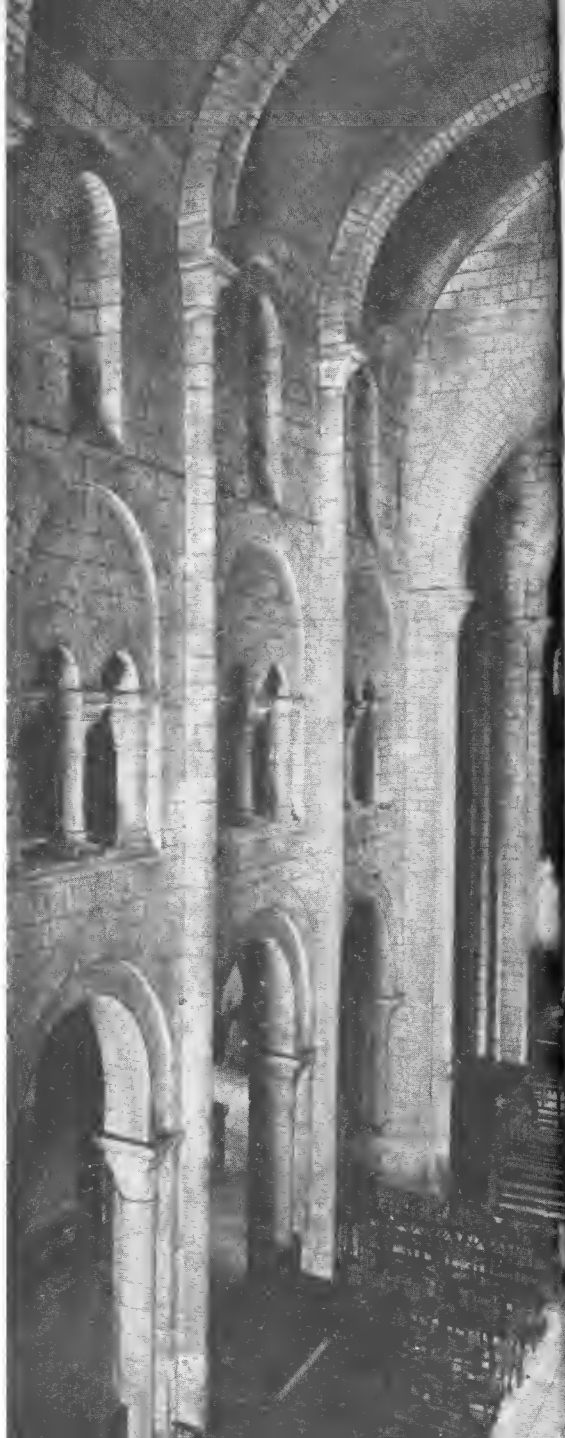
zione dell'acanto e della palmetta definisce a Tournus uno stile protoromanico che continuerà in Borgogna per mezzo secolo.

Tournus non fece scuola; ma in molte costruzioni borgognone dell'XI secolo possiamo individuare certe analogie, come nel gruppo di Saint-Vincent-des-Prés, Chapaize e qualche altra chiesa minore. Già dal primo quarto dell'XI secolo, questi edifici sono stati concepiti con coperture a volta (a botte o a crociera) in ogni singola parte: e cupola su trombe all'incrocio del transetto, sotto la torre. Il transetto è tipico: non sporge, è coperto a tetto ed è appena più alto delle navate laterali, il che conferisce alle masse esterne un'articolazione particolare. I massicci pilastri monocilindrici di queste chiese somigliano a quelli del nartece di Tournus.

Il paesaggio collinoso della riva destra della Saona, nel Charolais e nel Mâconnais, è ancora fiorito di chiese decorate da arcatelle, tozze e articolate attorno alla torre di crociera. Verso nord, questa architettura raggiunge Digione, ma l'oltrepassa in un solo caso, a Saint-Vorles di Châtillon-sur-Seine, dove intorno al 1000-1010 fu fatta costruire da Brunone di Roucy, cugino di Guglielmo da Volpiano, una chiesa che, per l'impiego delle bande lombarde, si apparenta all'arte della Borgogna meridionale.

La Bassa Borgogna non partecipa al protoromanico. E l'intensa attività architettonica dei secoli seguenti ha lasciato d'altronde pochi monumenti dell'epoca che ci interessa. I più importanti sono la cripta della cattedrale di Auxerre e i resti del coro occidentale a Saint-Cyr di Nevers. Non si sa a che tipo di edificio appartenesse la cattedrale di Auxerre, consacrata nel 1057; senza transetto, forse somigliava a Chartres, con un deambulatorio munito di una cappella; la cripta conservata, databile intorno al 1035, rivela analogie con le chiese della Loira, nella pianta e nella forma dei pilastri; è una costruzione spaziosa e massiccia. La cattedrale di Nevers, costruita tra il 1028 e il 1058, su una pianta a due absidi opposte, ha una cripta simile a quella di Auxerre; il coro occidentale, coperto a volta, e il transetto adiacente, a copertura in legno, mostrano una tecnica muraria a conci di media grandezza e una ricca decorazione a semicolonne senza rapporti con la Borgogna.

Nella stessa città di Nevers, dopo l'affiliazione del monastero all'ordine cluniacense, fra il 1068 circa e il 1097, fu innalzata la chiesa di Saint-Étienne. In pianta, a deambulatorio e cappelle radiali, sono evidenti le influenze del bacino della Loira; il transetto è ben sviluppato, e sopra le navate laterali corrono matronei. Nella struttura sono ripresi metodi costruttivi del protoromanico; la volta a botte su archi trasversali riceve una spinta dalle volte a mezza botte dei matronei; la torre dell'incrocio, a cupola su trombe, collega armoniosamente le parti. L'articolazione plastica dello spazio interno, ritmata da alte semicolonne fa di questa chiesa un monumento basilare dell'arte romanica matura.

Nell'ultimo terzo del secolo si elevano le chiese meta di pellegrinaggi, Sainte-Foy di Conques, Saint-Sernin di Tolosa, Santiago di Compostella. Presto si aprirà il cantiere di Cluny III.

71. Nevers, Saint-Étienne: interno della navata.

La Normandia

Particolarissima è la situazione storica e artistica della Normandia durante l'XI secolo; politicamente, è un paese estremamente dinamico, come dimostrano la conquista dell'Inghilterra e la creazione di uno Stato normanno in Sicilia.[5] L'architettura normanna più pura, cioè con caratteri più definiti, appartiene incontestabilmente alla zona settentrionale dove è in uso la copertura lignea, pur avendo punti in comune con l'architettura ottoniana (vasti volumi, alternanza dei sostegni, ecc.). Ma essa sorge, all'inizio del secolo, senza modelli precedentemente noti, poiché le invasioni del IX secolo hanno cancellato ogni traccia carolingia. Ben presto si apre a influssi provenienti dalla Borgogna, dalla Loira e dall'Impero. E, altrettanto rapidamente, essa giunge a elaborare uno stile proprio che, oltrepassando l'arte romanica, prelude al gotico nascente.

p. 84

In Normandia, l'intensa attività costruttiva iniziò verso il 1000, con l'abbazia della Trinité di Fécamp, in cui da antichi testi è documentata l'esistenza di un *Westwerk* di schietto tipo carolingio che, come molti altri edifici dell'XI secolo, disparve durante le ricostruzioni del XII e del XIII secolo. Lo stesso accadde per le cattedrali di Rouen, di Coutances, di Bayeux e per l'abbazia Saint-Ouen di Rouen. Il più antico edificio conservato è la chiesa di Saint-Pierre a fianco della grande abbaziale di Jumièges, in rovina. La sua datazione, discussa, non può essere più recente del primo quarto dell'XI secolo. Munita di un *Westwerk* a doppia torre, è una navata centrale con strette navate laterali sormontate da matronei. La caratteristica più sorprendente è il trattamento delle pareti interne ornate, al di sopra delle grandi arcate, da medaglioni incrostati e dalle bifore del matroneo, divise da corte colonnette a capitelli. È una composizione architettonica coerente e persino ricercata, e anche unica nel suo genere. A partire da questa prima metà dell'XI secolo, cominciano a stabilirsi contatti fra l'architettura normanna e quella della Borgogna e, attraverso il Maine, quella della Loira. Nel 1002, dalla Borgogna venne, chiamato dal duca di Normandia, Guglielmo da Volpiano, una delle più grandi personalità monastiche dell'anno mille. Cluniacense per dottrina, di stirpe nobile e imparentato con i Capetingi e con gli Ottoni, diresse la vita monastica della Normandia per trent'anni. La sua opera di costruttore si rivela meglio che altrove a Bernay, abbazia iniziata dopo il 1024 circa e che progredì lentamente. Le influenze borgognone vi appaiono nelle sagome e nella decorazione scolpita; benché mal conservato, è un edificio maestoso a pianta benedettina a cinque absidi graduate nella parte orientale e a transetto regolare il cui incrocio era sormontato da una torre. La navata centrale, coperta in legno e con le navate laterali a volta, presenta nei pilastri la pianta composita con semicolonne, elemento che viene dalla Loira. Nel coro, le semicolonne salgono fino alla sommità dei muri e li scandiscono creando un ordine monumentale. A Bernay, con l'innesto di elementi nuovi nel corpo della basilica a copertura piatta, si definisce l'arte romanica normanna: grandiosità nella concezione delle masse, articolazione degli elementi portanti, scansione plastica dello spazio.

Contemporanea di Bernay, completata dopo il 1050, è tutta una serie di monumenti di eguale importanza: l'abbaziale del Mont-Saint-Michel (di cui si conservano soltanto vestigia della

72. *Bernay, Notre-Dame: veduta interna della navata.*

prima metà del secolo) e quella di Saint-Wandrille. Il capolavoro rimastoci è l'abbaziale di Notre-Dame di Jumièges, iniziata forse intorno al 1028, in costruzione nel 1037, consacrata nel 1067.

Il tipo di questo edificio è più complesso dell'abbaziale di Bernay. Il coro allungato era circondato da un deambulatorio senza cappelle; il transetto, molto sviluppato e con cappelle orientate, era dotato di vasti matronei nei bracci, probabile ricordo di una disposizione carolingia; l'incrocio era dominato da un tiburio. La navata, conservata interamente, è fiancheggiata da navate minori e da matronei, entrambi coperti di volte a crociera; nessun altro monumento della prima metà dell'XI secolo presenta una simile disposizione. Alla facciata occidentale si erge un blocco massiccio, munito di una vasta tribuna e sormontato da due torri slanciate. La formidabile forza delle murature che sfidò i demolitori, l'ampiezza delle proporzioni, l'altezza della nave centrale, la sobrietà della decorazione, che tuttavia implicava capitelli scolpiti, tutto ciò dava a Jumièges una maestosità paragonabile a quella delle grandi chiese del Reno e della Loira. Ma questa costruzione a copertura lignea presenta notevolissime innovazioni: l'uso di un muro massiccio tagliato da un camminamento al livello delle finestre superiori del transetto, l'articolazione dei

volumi per l'alternanza e il prepotente risalto delle alte semicolonne. Nella sua sagoma esterna, caratterizzata dalla facciata armonica a due alte torri occidentali, Jumièges presenta già una composizione volumetrica romanica, e persino anche gotica; è un modello che verrà imitato a Westminster, intorno alla metà dell'XI secolo, e più tardi a Durham.

La tappa seguente dell'evoluzione è segnata soprattutto dalle due abbazie di Caen, la Trinité o *abbaye aux Dames*, fondata verso il 1060 da Matilde di Fiandra, e Saint-Étienne, o *abbaye aux Hommes*, fondata nel 1062 da Guglielmo il Conquistatore. Entrambe costruite rapidamente (furono terminate intorno al 1080-1085), le chiese, distanti appena un chilometro, non si assomigliano affatto.

L'alzato interno della Trinité era privo di matronei, sostituiti, molto probabilmente, da una galleria aperta a piccoli archi, intercalata tra le grandi arcate e le finestre superiori, secondo una disposizione a triforio destinata a imporsi in tutta una serie di chiese romaniche e gotiche. Le finestre superiori sono aperte in una spessa muraglia, all'interno della quale procede una stretta galleria, tecnica di cui abbiamo segnalato l'apparizione a Jumièges. Le navate laterali e il coro erano coperti a volta anche prima delle trasformazioni del XII secolo. La decorazione scolpita accresce l'interesse enorme di questa grande abbaziale: la semplificazione dei motivi fitomorfi o zoomorfi nei capitelli e l'impiego sistematico di ornati prettamente geometrici introducono nell'arte normanna uno stile originale, che caratterizzerà questo paese e l'Inghilterra durante un periodo della seconda metà romanica.

Saint-Étienne è d'importanza ancor maggiore. Nella pianta del coro (che non esiste più), la chiesa era simile alla Trinité, ma nell'alzato è completamente diversa: un grande matroneo coperto a volta sovrasta le navate laterali; altri matronei compaiono, come a Jumièges, nei bracci del transetto. Fatto essenziale, i matronei della navata non sono più coperti con crociere, come a Jumièges, ma con volte a quarto di cerchio rafforzate da fascioni, su cui si scaricano le spinte degli alti muri della navata centrale. Le finestre superiori si aprono nella spessa muraglia a forma di quadrifore. Così l'alzato della nave principale appare traforato a ogni piano da aperture che rendono trasparente la superficie muraria; alte semicolonnette dividono il volume della navata ritmandolo in campate quadrate. Come ha perfettamente dimostrato Ernst Gall, è qui, in pieno XI secolo, che si deve vedere la nascita di quel sistema architettonico che porterà all'arte gotica; basterà applicarvi volte a crociera ogivali (ciò che fu fatto a Saint-Étienne nel XII secolo) perché l'articolazione dinamica dell'architettura mediante semicolonnette e archi, la sua definizione con campate e la smaterializzazione del muro a vantaggio delle aperture annunciano l'arte delle cattedrali del XII e XIII secolo. All'esterno, l'interesse si concentra sulla composizione della facciata: è il tipo di Jumièges, a due torri svettanti come frecce, tese ad affermare con forza il principio della distribuzione degli accenti essenziali dell'edificio alla sua estremità occidentale; le facciate di Notre-Dame di Parigi e della cattedrale di Colonia derivano da questo principio.

L'apporto normanno all'arte dell'XI secolo e all'arte occidentale in generale è di un'importanza eccezionale. Nel campo della tecnica s'impone qui la muratura a medi e grandi conci, perfettamente tagliati e sovrapposti a formare due paramenti riempiti di pietrame e malta. Gli operai di Caen hanno avuto a loro disposizione un materiale stupendo, la pietra di Caen, un calcare resistente al tempo e che si presta al taglio. Le formidabili muraglie normanne potevano facilmente sopportare volte, anche a grande altezza; ma durante l'XI secolo non ne furono costruite, e si usarono le masse murarie per traforarle, per scavarle con passaggi e finestre.

I principali temi architettonici che la Normandia elabora e propaga sono, inoltre, i matronei coperti a volta che equilibrano le spinte, il tiburio e la facciata armonica a due torri. Niente di tutto questo è completamente nuovo; abbiamo notato la presenza di matronei nella navata

o nel transetto in Germania o sulla Loira; le torri o tiburi nell'incrocio sono di origine carolingia e la facciata armonica deriva dalla decomposizione del *Westwerk* del IX secolo. Ma nessun'altra regione, in Occidente, ha rielaborato questi elementi tradizionali con tanta autorità, sia dal lato tecnico, sia da quello monumentale.

Più importante ancora è l'apporto normanno alla definizione dello spazio architettonico interno; come nell'architettura carolingia, che servì da modello, e come in quella dell'Impero, ricompare in Normandia il senso della grandiosità e della luce abbondante. Ma gli architetti normanni

73-74. Jumièges, Notre-Dame: navata vista dal transetto. Navata centrale vista dalla navata laterale.

75. *Jumièges, Notre-Dame: capitello. Jumièges, Musée Lapidaire.*

76. *Caen, chiesa de la Trinité: incrocio del transetto. Capitello.*

articolano questo spazio con l'aiuto di piloni compositi, di semicolonnette che partendo dal pavimento raggiungono la copertura; vi è qui una ricerca che tende a disegnare un'ossatura della costruzione, a suggerire uno slancio.

Si deve aggiungere una parola sulla decorazione. Le superfici esterne degli edifici normanni respingono la decorazione festonata di arcatelle diffusa dall'arte meridionale. Talvolta archetti ciechi scandiscono, all'esterno, il gioco delle campate interne (Saint-Étienne a Caen); talvolta appaiono dei contrafforti piatti. Manca in Normandia qualsiasi ricerca di decorazione scolpita ai portali; cornici a modiglioni o a teste di animali bastano all'ornamentazione plastica. Ma la struttura dei pilastri normanni a semicolonnette implicò capitelli scolpiti. Dal X secolo, in Normandia si cominciò a usare la decorazione fitomorfa semplificata, molto lontana dalle forme classiche; a Bernay, sotto l'influenza borgognona, figure d'animali si mescolano a fogliami e palmette. Delle teste tagliate ornano talvolta i dadi dei capitelli a foglie lisce, a Bernay, a Thaon e alla Trinité di Caen. Solo intorno al 1075 compare una decorazione istoriata nella cattedrale di Bayeux. L'essenza dell'apporto normanno è altrove.

La tendenza a schematizzare il repertorio tratto dalla natura, a ridurlo alle esigenze monumentali dell'architettura, fa la sua comparsa a Jumièges, fino ad arrivare, nella Trinité a Caen, al trionfo del geometrismo e della stilizzazione che distrugge le caratteristiche dei motivi tratti dal mondo vivente. Ormai la Normandia si compiace di questa decorazione stilizzata, fatta di stelle, di bastoni rotti, di zig-zag, di scacchiere; le forme vegetali o animali sono integrate in questo schematismo, irriconoscibili e fantastiche nella trama astratta della decorazione monumentale. Le tradizioni scandinave protostoriche sono certamente all'origine di queste geometrizzazioni; ma è interessante notare che esse intervengono nel momento in cui, lungo le rive della Loira, in Borgogna e in Spagna nasce e si sviluppa rapidamente una scultura monumentale figurata.

Louis GRODECKI

Commenti

1 *(p. 7)*

Architettura civile e militare

Dell'architettura militare e civile di questo secolo restano pochissime testimonianze; per esempio nessun palazzo imperiale o reale (ne esistevano a Quedlinburg, a Goslar, a Étampes...). Tuttavia nei confini dell'Impero dobbiamo segnalare, tra le opere di difesa contro gli Slavi, le rovine scoperte a Werla, in Sassonia, e anche le vestigia delle fortificazioni a palizzate ritrovate in Slesia. Fortilizi feudali d'Occidente — monticelli con torre di legno o di pietrame difesi da un fossato — esistevano soprattutto in Normandia, ma non ne rimangono avanzi degni di nota: le parti più antiche superstiti del castello di Caen sono più recenti del periodo da noi preso in esame. La virulenza delle lotte feudali frequentissime sulla Loira, in particolare quelle condotte da Folco Nerra, e l'abbondanza del materiale da costruzione portarono, in questa regione, all'erezione di torrioni, o maschi in pietra, come quelli di Langeais (edificato intorno al 994?), di Montbazon e poi quelli di Loches e di Lavardin, un po' più recenti. Tutti sono a pianta rettangolare, affiancati da una torre quadrata di dimensioni minori; edificati con una bella muratura rivestita di piccoli conci, agli angoli e sui lati sono muniti di contrafforti che, come nel caso del torrione di Loches (1040 circa), il più alto, 37 metri, aumentano lo slancio dell'edificio. Il primo torrione circolare, a Fréteval, deve essere stato costruito dopo il 1050.

2 *(p. 39)*

Chiese dell'Aisne e dell'Oise

Vale la pena di soffermarsi su un gruppo abbastanza interessante di edifici della metà e del terzo quarto dell'XI secolo nel Nord dell'Ile-de-France, sull'Oise e sull'Aisne, non tanto per le sue caratteristiche architettoniche, mediocri — navate a copertura piana, transetti nani derivati dall'arte mosana, come a Morienval, da Lacroix-Saint-Ouen, da Montlevon —, quanto perché questo gruppo ci rivela come il tipo del pilastro composito a semicolonne fosse perfettamente adottato in questa regione fin dal 1045-1050, e come dalla particolare pianta dei sostegni derivasse un'interessantissima decorazione dei capitelli, del tutto indipendente dalla tradizione carolingia: una decorazione geometrica, che sembra far rivivere i motivi celtici o barbarici dell'epoca merovingia; l'adattamento della flora, o persino della fauna schematizzata, costituisce una tappa interessante nella formazione degli schemi ornamentali romanici.

3 *(p. 43)*

Chiese rurali del bacino della Loira

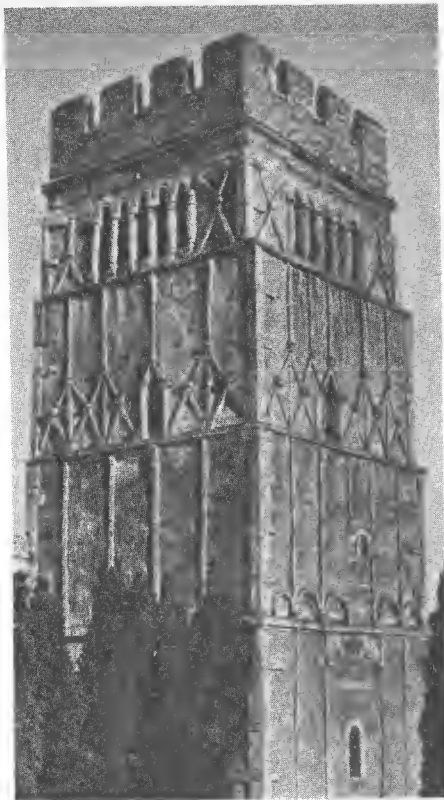
Nell'Angiò, in Turenna e nel Blésois, si è conservato un buon numero di piccole chiese di campagna risalenti al X secolo, il più sovente a navata unica, costruite in piccole pietre alternate a strati di mattoni a formare una decorazione muraria. Talvolta, come a Cravant, si nota in certi cornicioni una ricerca estetica. Un gruppo più interessante è rappresentato dalla chiesa di Saint-Pierre a Perrusson, il cui piccolo coro, coperto a volta, è suddiviso in tre navate. Il più complesso di questi edifici è Saint-Généroux: tre absidi precedute da un anticoro dritto con copertura a volta che si apre su un transetto non sporgente, comunicante con la navata mediante arcate, secondo il principio carolingio di Germigny-des-Prés. A Blois, l'antica abbaziale di Saint-Solenne, della fine del X secolo, completata all'inizio dell'XI, possedeva una cripta-sala di dieci campate; la chiesa superiore era una basilica a copertura lignea dai pilastri quadrangolari, con transetto munito di una crociera e con un coro molto profondo: soluzione architettonica, questa, che pur priva di vera originalità, risolveva le necessità liturgiche proprie dell'epoca, necessità che le chiese maggiori di questa regione ci rivelano con maggior chiarezza.

4 *(p. 58)*

I campanili italiani dell'anno mille

L'architettura dell'Impero, e in certa misura quella dei domini reali della Francia, è dominata dallo sviluppo dei *Westwerke*, derivati dalla scomposizione degli elementi che formavano il *Westwerk* carolingio: facciate con una torre assiale, o due torri, con un nartece di tipo trasversale (come a Spira), di tipo longitudinale (come a Tournus), portici torre (come a Saint-Germain-des-Prés a Parigi o a Saint-Benoît-sur-Loire). In Italia, invece, è caratteristico il campanile isolato, rotondo o rettangolare, non incorporato nel blocco dell'edificio, a cui è dedicata particolare cura nella decorazione architettonica. Notevoli sono la torre dei Monaci di S. Ambrogio a Milano (della fine del X secolo, oggi incorporata nella facciata), il bel campanile di S. Satiro a Milano, e infine il campanile di Pomposa, della seconda metà dell'XI secolo. La moda dei campanili in Italia perdurerà e produrrà alcuni autentici capolavori durante il XII, XIII e XIV secolo.

5 *(p. 77)*

Origini dell'architettura normanna. Inghilterra

Talvolta è stata formulata l'ipotesi che l'architettura normanna si sia valsa di metodi costruttivi nordici, scandinavi, in particolare della costruzione in legno, di cui le *Stavkirker* (chiese in legno) norvegesi, più recenti, hanno tramandato fino a oggi le forme. Ma niente lo prova, contrariamente a quanto mostra l'arte anglosassone del X e dell'inizio dell'XI secolo. In effetti, in Ingbilterra, resta un numero abbastanza grande di piccole chiese di questo periodo, di pianta molto semplice, con una sala rettangolare prolungata da un'altra sala che serve da coro e da una terza che talvolta è sormontata da una torre. Queste costruzioni di schematica concezione planimetrica, ma in alcuni casi molto elaborate nella struttura e nella decorazione, sono state chiamate *Stavkirker* [N.d.R.: costruzioni in tronchi di legno fissati a cornici]. L'esempio più celebre è la chiesa di Barton on Humber (fine del X secolo), dove l'impiego di cordoni sporgenti, verticali, orizzontali e a losanga, sia nella struttura in pietra, sia nella decorazione, fa pensare all'imitazione delle tecniche del legno. Purtroppo non resta alcun edificio importante anteriore alla Conquista, poiché tutto è stato ricostruito. Nella cripta di Repton (intorno al 1000) o a S. Agostino di Canterbury — rivelate da scavi — si nota qualche punto di contatto con l'arte continentale. Comunque, crediamo di poter affermare che l'architettura inglese non ha partecipato attivamente allo sviluppo delle forme monumentali romaniche del Continente.

77. Barton on Humber, chiesa: torre occidentale.

PARTE SECONDA

Pittura

L'arte ottoniana

PROLOGO

Il secolo compreso tra il 950 e il 1050 è uno dei periodi artistici più fecondi della storia della miniatura occidentale. Nel corso di questi cento anni, i manoscritti ornati e illustrati hanno una funzione decisiva in quanto mezzo di espressione artistica, e alcuni codici di questo periodo sono da annoverarsi tra i capolavori imperituri del Medioevo. Nello stesso tempo la miniatura ci permette, attraverso la quantità relativamente grande delle testimonianze conservate, forse meglio delle altre arti di cogliere i diversi aspetti di questa ultima fase dell'Alto Medioevo. Permangono ancora tracce della tradizione culturale romana e i contorni dell'Impero carolingio costituiscono sempre un fattore decisivo nella struttura del mondo occidentale. Ma, contemporaneamente, si fanno luce forme nuove e nuovi rapporti, si delineano nuove evoluzioni e prendono forma nuovi obiettivi.

La persistente influenza delle antiche strutture e delle antiche frontiere si riconosce immediatamente nei manoscritti attraverso uno dei loro elementi fondamentali: la scrittura. Nei paesi che sono appartenuti all'Impero di Carlo Magno e dei suoi successori si usa il minuscolo carolino, cioè la scrittura della riforma e del rinnovamento, la cui introduzione resta uno degli apporti più importanti e più duraturi della *renovatio*, la rinascita carolingia. E anche se vi appaiono differenze storiche e regionali, la forma fondamentale, la norma unitaria sviluppata dai calligrafi del tempo di Carlo Magno è conservata dovunque.

Fuori delle antiche frontiere, l'aspetto delle pagine di testo è determinato da altre forme di scrittura, che rappresentano l'eredità delle scritture nazionali, le quali, dopo il crollo della cultura tardo-antica, si sono sviluppate secondo le particolari condizioni storiche delle diverse regioni. Così, nei manoscritti anglosassoni del X e dell'XI secolo, ricompaiono sempre quei tracciati caratteristici della scrittura insulare, creazione magnifica e incomparabile degli *scriptoria* di questa provincia, i più antichi fra quelli del Nord. In Spagna, paese che, a causa della dominazione islamica, conduceva dall'inizio dell'VIII secolo, più ancora che nel periodo precedente, una esistenza a parte nella comunità dei popoli europei, la scrittura visigota, creata nel VII secolo, è sempre viva, abbellita talvolta dagli scribi mozarabici di elementi che rivelano la conoscenza della calligrafia araba. Il Sud dell'Italia — di cui Longobardi e Bizantini si disputano l'egemonia — è caratterizzato dalla *Scriptura Beneventana*, che raggiungerà, proprio nel periodo che segue la svolta del millennio, il punto culminante della sua evoluzione.

Le varianti che compaiono in queste diverse forme di scrittura, monumento essenziale e determinante di ogni cultura umana, hanno anch'esse la loro importanza sia per il futuro dei manoscritti nel loro complesso, sia per la parte ornamentale, sia per quella illustrata.

Quando Ottone I, secondo sovrano della casa di Sassonia, fu incoronato a Roma nel 962,

78. Treviri. Registrum Gregorii: *l'imperatore Ottone II. Chantilly, Musée Condé.*

confermò, in quanto successore di Carlo Magno e protettore della Chiesa, i privilegi accordati ai papi da Carlo e prima di lui dal padre Pipino. La solenne dichiarazione dell'imperatore venne consegnata al papa sotto forma di un diploma di gala, conservato ancor oggi negli Archivi vaticani. Il testo è scritto a lettere d'oro su una pergamena color porpora bordata da un margine decorato, in cui l'assenza di sigillo conferma che questo documento di cerimonia non era destinato a un uso giuridico.

Dieci anni più tardi, la *capella*, la cancelleria imperiale, inviò a Roma un altro diploma dello stesso genere che conteneva la lista dei ricchi doni e delle terre offerte alla principessa bizantina Teofano, il cui matrimonio con Ottone II, figlio di Ottone il Grande, venne celebrato in S. Pietro il giorno di Pasqua del 972. Anche qui, il testo è scritto a lettere d'oro su fondo porpora; tuttavia la decorazione supera in sontuosità il documento del 962. La cornice — ornata con motivi di foglie — reca nel margine superiore medaglioni con l'immagine di Cristo, della Vergine e di alcuni apostoli, separati da gruppi di animali affrontati in mezzo a sottili e aggraziati viticci; i colori delicati e chiari della pittura, nonostante l'usura del tempo, non hanno perso il loro primitivo splendore. Il fondo è ornato, alla maniera dei ricchi tessuti bizantini, quali li conosciamo dai tesori delle chiese medievali, di grandi medaglioni con combattimenti di animali, leoni o grifoni che attaccano buoi in fuga, temi derivati dall'arte della tessitura. Qui siamo di fronte a un'arte di corte, a una presentazione fastosa, in occasione dell'ingresso di una principessa bizantina in seno alla casa imperiale ottoniana. Il fatto che manchino ancora i sigilli ci rivela senza ombra di dubbio che questo diploma aveva unicamente una funzione cerimoniale.

Questi due diplomi, quello del 962 e quello del 972, simbolizzano in modo sorprendente l'idea imperiale degli Ottoni e l'importanza che veniva attribuita alle solenni manifestazioni della dignità dell'imperatore. Allo stesso tempo, essi costituiscono importantissime testimonianze dell'arte della miniatura ottoniana. Entrambi sono scritti, tuttavia, non con la calligrafia diplomatica corrente della cancelleria imperiale, ma con quella usata per i codici. La scrittura del diploma di Teofano, raffinata e artificiosa, rivaleggia con la decorazione dei bordi, mentre il motivo di tessuto usato per il fondo porpora doveva continuare per decenni nei manoscritti di gala ottoniani.

Gli imperatori ottoniani non facevano ricorso all'arte degli scribi e dei miniaturisti solo nell'ambito delle cerimonie di corte e delle ostentazioni di fasto. Anzi, l'attività di questi ultimi assumeva un'importanza ben maggiore quando si trattava di sottolineare la funzione del sovrano quale protettore della cristianità e la sua partecipazione alla solenne liturgia della Chiesa. Da qui l'esecuzione di molti codici preziosi, destinati ai servizi divini tenuti a corte, oppure deposti dai sovrani come dono sugli altari delle chiese dell'Impero. Lo sfarzo e la quantità di queste opere ci rivelano quale importanza abbiano avuto gli imperatori ottoniani e i loro successori, i Salî, in quel processo evolutivo che portò alle più alte espressioni l'arte della miniatura. E la costante predilezione dell'arte ottoniana a conferire risalto alla dignità imperiale si manifesta soprattutto, e con splendidi risultati, nei ritratti, inseriti in questi manoscritti, dei sovrani che li avevano commissionati; il più bello è quello di Ottone III, dove il giovane imperatore, in trono, rivestito delle insegne della sua dignità e circondato dai grandi dell'Impero, rappresentanti degli Stati ecclesiastici e secolari, ci appare in tutta la sua gloria. Le province dell'Impero: Roma, Gallia, Germania, Sclavinia, gli presentano il loro omaggio. Qui ricompare l'iconografia imperiale dell'Antichità, sia nell'immagine dell'imperatore in trono davanti alla sua *aula*, sia nelle rappresentazioni allegoriche delle province dell'Impero che recano i loro doni. Era certamente noto il grande repertorio di simboli di Stato e di insegne di dignità trasmesso dal Basso Impero, la *Notitia Dignitatium*; una copia di quest'opera si trovava nella cattedrale di Spira, offerta probabilmente dagli imperatori salici.

[illegible]
[illegible] IMPERATOR AUGUSTUS
creator et institutor omnium [illegible] ab aeterno d[illegible] quecumque sunt
rerum primordialibus initio nascentis mundi inperfecta de
[illegible] ceteris naturis hominem simul qui cunctis a[illegible]
tis precessa adominaretur ad imaginem [illegible] et similitudinem sua
artifex summe bonus condidit [illegible] Quem solum manere
[illegible] nollet ut inmultiplicem propaginem perpetuo duratura
posteritas ordini angelico [illegible] reparando
sufficeret adiutorium coniugale eidem homini costa corpori
[illegible] fabricatus est duosq; in carne una [illegible]
mirabili providentia ordinavit [illegible]ssima patre et matre
[illegible]linquendos et adherendum uxori sue decernens. Ad hoc
ipse utriusq; testamenti institutor mediator di et hominu dns ihc
xpc in humana carne adveniens ipse ex inmaculato virginis utero

79. Diploma di matrimonio dell'imperatrice Teofano (part.). Wolfenbüttel, Niedersächsisches Staatsarchiv.

Il ritratto di Ottone III compare in un libro di Vangeli eseguito per lui intorno all'anno mille nel monastero di Reichenau, il più sontuoso di tutti i manoscritti lasciati da questo imperatore. Dopo la sua morte, passò al suo successore ed erede, Enrico II. E quando questi, ultimo imperatore della dinastia sassone, senza figli, « facendo di Cristo il suo erede », consacrò i suoi beni, nel 1007, alla fondazione del vescovado di Bamberga, qui si trovò radunata una delle più importanti collezioni di libri di tutto il Medioevo. Le opere commissionate o acquisite da Enrico II, aggiunte a quelle dell'eredità di Ottone III, costituivano un complesso di manoscritti diversi per specie, contenuto e data, tra cui spiccavano come gemme gli sfarzosi codici composti negli *scriptoria* dell'Impero. Enrico II aveva posto una cura particolare nel riunire quei manoscritti di gala destinati a essere usati nella nuova cattedrale: soprattutto un sontuoso evangeliario con i ritratti dell'imperatore e della sposa incoronati da Dio, libri di Vangeli, sacramentari e graduali. Queste opere testimoniano ancor oggi dell'importanza che ebbe il fondatore imperiale per lo sviluppo della miniatura dell'epoca, allo stesso modo dei manoscritti, attualmente dispersi in tutto il mondo, ehe Enrico III donò alle grandi fondazioni della casa salica: la cattedrale di Spira, sepolcro dei suoi genitori, più tardi suo e dei suoi successori, e la collegiale di Goslar, che aveva fatto

80. Reichenau. Vangeli di Ottone III: le province dell'Impero. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.

81. Reichenau. Vangeli di Ottone III: l'imperatore Ottone III circondato dai grandi dell'Impero. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.

82. Reichenau Evangeliario di Enrico II: Enrico II e Cunegonda incoronati da Dio (part.). Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.

costruire. Era nato il giorno della festa di san Simone e di san Giuda, e si fece rappresentare davanti a questi suoi patroni con il libro in mano.

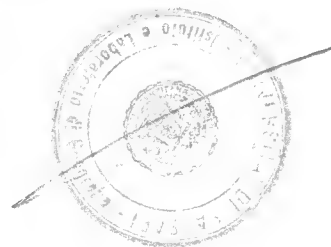
Può sembrare singolare, se si considera il numero delle opere scritte e miniate per gli imperatori ottoniani e salici, che in questo periodo non risulti l'esistenza di una scuola installata a corte come al tempo di Carlo Magno, Lotario o Carlo il Calvo. Ma gli imperatori ora fanno eseguire i loro sontuosi manoscritti solo nei grandi monasteri, come Reichenau o Echternach; e sembra anche che i manoscritti scritti a Ratisbona, residenza effettiva di Enrico II, debbano essere attribuiti al monastero di S. Emmerano piuttosto che a uno *scriptorium* di palazzo. Nel monastero di Seeon, diretto da un amico di Enrico I, l'abate Gerhard, si potrebbe forse individuare una specie di sostituto dei laboratori palatini. Là furono portati a termine soprattutto alcuni manoscritti destinati a Bamberga, e uno dei manoscritti di Seeon, un graduale proveniente da Kaufungen e attualmente a Kassel (Landesbibliothek, ms. 4° theol. 15), contiene un'aggiunta posteriore che indica come scriba un certo Marcus, *capellanus gloriosissimi imperatoris augusti* (« cappellano dell'augusto gloriosissimo imperatore »). Ma niente nella produzione di Seeon ricorda la magnificenza che pervade gli altri manoscritti, e sono le celebri abbazie dell'Impero che forniscono queste splendide testimonianze del fasto imperiale. L'abbazia di Echternach vi è persino raffigurata. Alla fine dell'Evangeliario di Brema, scritto per Enrico III e la madre Gisella, compaiono gli edifici del monastero — *Epternaca* — e anche la sala di scrittura con due scribi in pieno lavoro, di cui uno è un laico, particolare sorprendente, questo, in quanto, in qualsiasi manoscritto, le iscrizioni e le immagini con la dedica ci tramandano solo nomi di monaci; i manoscritti di Reichenau in particolare, ce ne offrono una serie famosa: Anno, Eburnant, Ruodprecht, quindi Kerald ed Heribert

e il più grande fra loro, Liuthar, che legò il suo nome all'apogeo dell'arte di Reichenau.

Ma gli imperatori non erano i soli a commissionare manoscritti preziosi alle scuole di pittura dei monasteri. I dignitari della Chiesa seguirono il loro esempio; così Gerone di Colonia, Egberto di Treviri, Bernoardo di Hildesheim, Abramo di Freising, l'abate Gerardo di Luxeuil, il canonico Hillinus di Colonia e molti altri ordinarono manoscritti per se stessi o per la loro chiesa come il celebre Salterio che Egberto fece dipingere a Reichenau. Allora, come in epoca carolingia, i vescovadi diventano sede di importantissimi *scriptoria*; lo stesso Egberto chiama a Treviri uno dei più grandi artisti del tempo e vi fonda una scuola, la cui influenza sarà determinante per la storia dell'arte ottoniana. L'altro grande mecenate, Bernoardo di Hildesheim, rivela tendenze artistiche personali; *cum essem aulicus scriba doctus* (« quando ero un dotto scriba di corte »), dice di se stesso, parlando della sua attività alla corte imperiale, dove era incaricato dell'educazione del giovane Ottone III. Ed è proprio un tale *aulicus scriba doctus* che bisogna cercare dietro questi sfarzosi documenti dal 962 al 972.

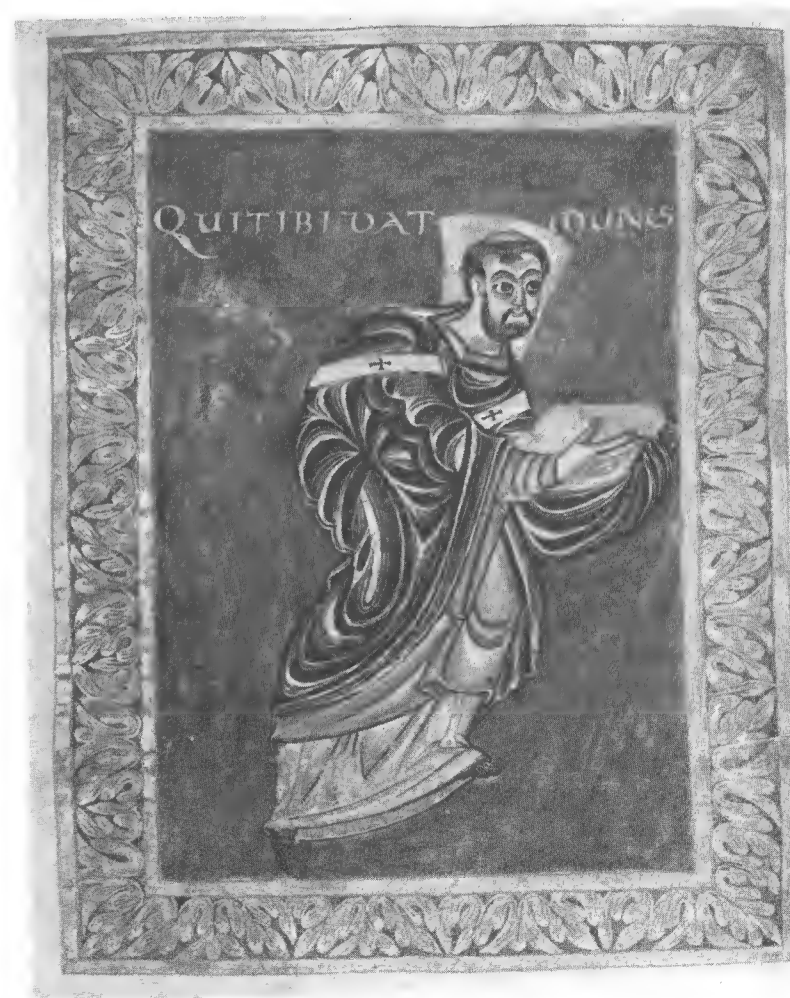
Le donne ebbero un'importante funzione a corte nella vita ufficiale ottoniana, sia che fossero imperatrici o figlie di imperatori, sia badesse dei grandi monasteri dell'Impero. Non dobbiamo quindi stupirci di veder comparire in celebri manoscritti i nomi delle donne che li avevano ordinati, come Cunegonda, sposa di Enrico II, o Uta, badessa del monastero di Niedermünster a Ratisbona, e soprattutto quella *Hitda abbatissa* che donò a santa Valburga, patrona del suo monastero di Meschede, un'opera che rappresenta l'apice della miniatura ottoniana di Colonia.

Il Codice di Hitda è un libro di Evangeli, e infatti tra le mani dei donatori sono rappresentati più di frequente Evangeli o evangeliari. E anche se esaminiamo l'insieme della produzione di manoscritti fra il 950 e il 1050, si constata che tra i codici ottoniani miniati compare una sola Bibbia, composta a Hildesheim per Bernoardo e ancor oggi nel tesoro della cattedrale,

83. Echternach. Vangeli di Goslar. Uppsala, Universitetsbiblioteket.

84. Echternach. Evangeliario: lo scriptorium *di Echternach. Brema, Staatsbibliothek.*

decorata con una sola miniatura. Ed è sintomatico che la Bibbia donata da Enrico II alla sua cattedrale di Bamberga sia un'opera carolingia, un manoscritto databile intorno al secondo quarto del IX secolo (Bamberga, Staatsbibliothek, Bibl. 1). Anche la produzione di salteri conosce un regresso rispetto all'epoca carolingia. Il sacramentario, considerata la funzione liturgica, conserva naturalmente la sua importanza, benché ci si possa stupire del fatto che la grande riforma del pontificale, intrapresa a Magonza all'inizio dell'epoca ottoniana, abbia incrementato la produzione di un gran numero di nuovi testi manoscritti e che noi non ne conosciamo alcun esemplare decorato. Tra i manoscritti compaiono invece sempre più numerosi i graduali. In questo periodo incominciano a essere eseguite anche alcune agiografie illustrate.

Non possediamo manoscritti profani riccamente decorati: l'Aritmetica di Boezio, a Bamberga, che apparteneva a Ottone III, fu scritta nel IX secolo per Carlo il Calvo. Solo alcune immagini di calendari, in sacramentari o in martirologi, ricordano i cicli carolingi delle costellazioni e dei mesi.

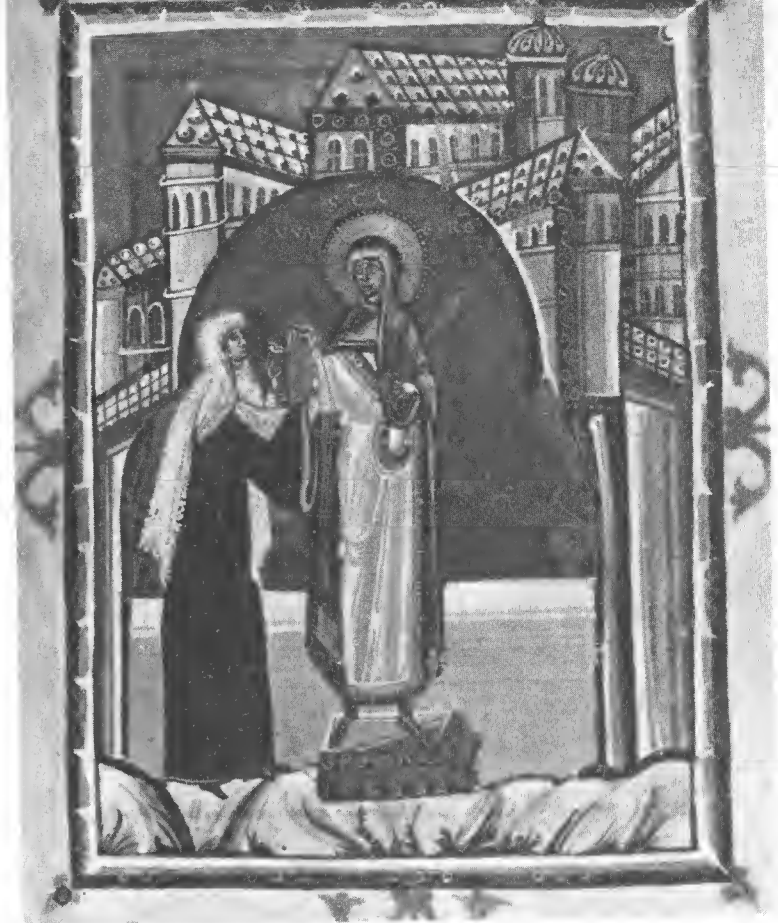
I grandi libri dell'arte ottoniana sono i libri dei Vangeli, che conobbero una particolare fioritura in epoca carolingia, mentre le rappresentazioni di evangelisti furono uno dei temi basilari della miniatura del IX secolo. L'arte ottoniana affronta di nuovo il ritratto degli evangelisti, giungendo in alcuni casi, nelle sorprendenti rappresentazioni degli autori dei sacri testi, a risultati incomparabili. Tuttavia, non è questo tipo di ritrattistica che essa predilige, ma il ciclo narrativo composto di scene che illustrano gli avvenimenti della vita di Cristo: l'infanzia, i miracoli, la Passione. Questi cicli tratti dal Nuovo Testamento, che appaiono in Vangeli e in evangelia-

85. Reichenau. Salterio di Egberto: Egberto di Treviri. Cividale, Museo Archeologico Nazionale.

86. Reichenau. Codice di Gerone: dedica. Darmstadt.

ri, rappresentano una delle più grandi creazioni dell'arte ottoniana. Le diverse scuole — soprattutto quelle di Reichenau, di Colonia e di Echternach — vi introducono sempre nuove varianti. Si tratta di immagini inserite nel testo o a piena pagina, e più tardi anche di sequenze disposte in strisce. La creazione, l'evoluzione e la sovrapposizione di questi cicli costituiscono uno dei tempi più importanti della storia dell'arte ottoniana e l'interesse grandissimo che oggi suscitano è testimoniato dalle ricerche e dagli studi che sono loro dedicati.

Queste serie d'immagini non solo segnano in modo particolarmente espressivo le tappe dell'evoluzione artistica della miniatura nei vari gruppi e scuole, ma consentono di individuare anche l'influenza e la presenza di fonti e di modelli precedenti. Gli studi approfonditi, di cui questo processo di creazione e di fusione è stato oggetto negli ultimi decenni, hanno permesso di cogliere tre fonti principali: l'arte carolingia, la bassa Antichità e l'arte bizantina che, in questo stesso periodo, attraversava uno dei momenti più fertili della sua storia, quella ' rinascenza ' a cui gli imperatori macedoni hanno legato il loro nome.

Si è molto scritto sull'influenza bizantina nell'arte ottoniana, ora sopravvalutandola, ora sottovalutandola. A mio parere, questo fatto non può essere considerato globalmente, ma nell'ambito dei vari gruppi e delle varie scuole, dove ha prodotto effetti ben diversi tra loro.

Innanzitutto si pone il problema del peso che la tradizione carolingia ha avuto nel sorgere e nell'evolversi di quest'arte ottoniana. Si può rispondere che in quasi tutte le scuole ottoniane, al loro inizio, si rivela chiaramente la funzione stimolante e formativa dei modelli carolingi, non solo, ma vi si riconoscono quei precisi modelli usciti dai laboratori della corte di Carlo Magno. Anche l'arte di Tours fu una grande maestra; e spesso si è anche notata l'influenza dei manoscritti di Reims; a Ratisbona ci si serve del *Codex Aureus*, scritto per Carlo il Calvo, capolavoro in possesso del monastero di S. Emmerano (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14000), e l'influenza di questo tardo stile carolingio, proprio della scuola palatina di Carlo il Calvo, si avverte anche altrove. Questa molteplicità di riflessi carolingi nell'arte ottoniana mostra come questa si riallacci simultaneamente in luoghi diversi alle opere del IX secolo, servendosi, in modi se si vuole differenti, dei manoscritti carolingi disponibili e giudicati utilizzabili; e, quindi, come ha detto Wilhelm Koehler nel suo famoso saggio sugli inizi dell'arte ottoniana (1926), essa « salvaguarda la tradizione dell'arte carolingia, e non di una scuola particolare, facendo di questa tradizione il fondamento di uno stile nuovo ».

87. Colonia. Vangeli della badessa Hitda. Darmstadt, Hessische Landesbibliothek.

Tra i ricorsi all'arte carolingia d'importanza particolare sono naturalmente quelli che si produssero all'inizio dell'epoca ottoniana, quelle opere cioè alle quali maggiormente si lega il problema di sopravvivenza o reviviscenza, di continuità o di rinascita. Ci si è posti questa domanda davanti alle due copie dirette e datanti a quest'epoca di manoscritti carolingi che conosciamo. Una

è il Codice di Gerone, a Darmstadt, composto poco prima del 970. Se si tien conto degli stretti legami che uniscono le immagini di Cristo e degli evangelisti del Codice di Gerone alle rappresentazioni corrispondenti dei celebri Vangeli di Lorsch, eseguiti nello *scriptorium* della corte di Carlo Magno (Alba Iulia, Biblioteca Batthyaneum; Roma, Biblioteca Vaticana, Pal. Lat. 50), si comprende come in questo manoscritto ottoniano si sia voluto vedere il risultato di una tradizione ininterrotta che partendo dai laboratori di palazzo dell'epoca di Carlo Magno, arriva fino all'arte ottoniana ai suoi albori. Ma da molto tempo è stato dimostrato che il Codice di Gerone è soltanto una copia, e quindi non rappresenta la sopravvivenza dell'arte carolingia, ma una ripresa, con un ritorno indietro di più di un secolo e mezzo. In questa prospettiva il confronto con il *Codex Wittekindeus*, leggermente posteriore (tra il 970 e il 980), di Fulda, si rivela particolarmente interessante. Anche qui si tratta di una copia di un manoscritto dello *scriptorium* palatino di Carlo Magno e che, pur avendo fatto sentire la sua influenza nelle miniature di Fulda già nel IX secolo, è stato riprodotto fedelmente solo nel manoscritto ottoniano. Tuttavia, questa copia è esatta solo per ciò che riguarda l'iconografia, mentre, stilisticamente, le immagini del *Codex Wittekindeus* — tavole di canoni e ritratti di evangelisti — partecipano di quel linguaggio contemporaneo proprio di Fulda, anch'esso caratterizzato dall'influenza di modelli carolingi, ma più tardi, quelli cioè della scuola di corte di Carlo il Calvo.

Questo persistere delle tarde forme carolinge, quale ci appare dallo stile del *Codex Wittekindeus*, e di cui l'arte di Fulda non è che un esempio fra altri, ci riconduce alla domanda che ci siamo già posti. È possibile individuare una transizione fra la bassa epoca carolingia e l'alta epoca ottoniana? È possibile ricostituire in modo più probante, partendo da queste ultime forme carolinge, meno lontane nel tempo, le tappe di una tradizione continuamente viva, che abbiamo cercato invano nel Codice di Gerone? La scuola della corte di Carlo il Calvo non offre, anch'essa, alcun indice di continuità. Per rispondervi, bisogna rivolgersi verso quelle estreme correnti della miniatura carolingia che riuscirono a sopravvivere alla rovina dell'Impero.

Il declino dell'Impero carolingio aveva segnato la fine della sua arte. Nessuna delle grandi scuole della rinascita del IX secolo, che rappresentano il rinnovamento dell'eredità antica, sopravvisse al secolo. Si continuarono a eseguire manoscritti miniati, ma le loro immagini, prive ormai delle qualità pittoriche dell'arte imperiale, ritornano a uno stile bidimensionale e lineare che ricorda talvolta le opere precarolinge.

In due luoghi soltanto, la qualità di alcuni gruppi di manoscritti ci rivela la sopravvivenza, dovuta a cause interne ed esterne, dell'arte carolingia oltre la fine del secolo. Il primo è lo *scriptorium* dell'antico monastero di San Gallo, che, operante per tutto il IX secolo, poté continuare la sua attività anche nei primi decenni del X, grazie alla sua posizione protetta dalle montagne. Tuttavia, questo perdurare della miniatura carolingia a San Gallo non si può attribuire alla sola situazione geografica. Esiste anche un'altra ragione profonda. L'arte di San Gallo aveva sempre avuto un carattere prevalentemente ornamentale, e persino lineare, nelle rare rappresentazioni figurate. Quest'arte ornamentale e calligrafica subisce in misura più debole di altre le conseguenze del crollo dell'arte figurativa e illusionista del IX secolo. Nel 925, tuttavia, fu la fine: davanti all'avanzata degli Ungari, i monaci dovettero rifugiarsi nell'isola di Reichenau, portando con sé la preziosa biblioteca. Il monastero fu ricostruito e la biblioteca riportata a San Gallo, ma lo *scriptorium* non raggiunse più l'importanza di un tempo.

Il secondo luogo dove l'arte carolingia sopravvisse fino in pieno X secolo è quel gruppo di *scriptoria* che è stato riunito sotto il nome di Scuola franco-sassone e la cui produzione si suddivide fra diversi monasteri del Nord della Francia. Anche in questo caso vale ciò che abbiamo detto riguardo a San Gallo: l'arte franco-sassone è sempre stata, prima di tutto, un'arte orna-

88. Reichenau. Codice di Gerone: Cristo tra i simboli degli evangelisti. Darmstadt, Hessische Landesbibliothek.

89. Fulda. Codex Wittekindeus: *tavola di canoni (part.). Berlino, Deutsche Staatsbibliothek.*

mentale, arte grafica e astratta persino nella scelta dei motivi, opponendosi decisamente e consciamente alle altre grandi scuole carolinge. La tradizione da cui deriva ci riporta al precarolingio e all'insulare ed essa prefigura quella che diventerà, dopo la scomparsa delle altre scuole, l'arte di transizione durante il X secolo.

Bisogna tuttavia aggiungere che le severe scuole franco-sassoni non sempre hanno saputo liberarsi della prepotente influenza della pittura illusionista carolingia. Talvolta alcune miniature, uguali a quelle che appaiono in manoscritti di altri *scriptoria* carolingi, vengono ad aggiungersi alle pagine ornamentali, facendo sì che questi manoscritti franco-sassoni divenissero dei veicoli dell'arte illusionista del IX secolo.

L'arte franco-sassone sopravvisse alla distruzione dei monasteri che la videro nascere, spostandosi verso Est per mezzo dei monaci in fuga davanti ai Normanni. Attorno al 900 e dopo questa data, troviamo all'interno del paese tutta una serie di *scriptoria* che si devono considerare come gli eredi e i continuatori della miniatura franco-sassone. Oggi conosciamo abbastanza bene lo *scriptorium* di Echternach, mentre ne esistono altri che non siamo ancora riusciti a localizzare. Ma la miniatura franco-sassone influenzò soprattutto alcune zone della Francia dell'Est, poco esposte alla minaccia costante delle invasioni normanne, saracene o ungare, e capaci quindi di far fruttare gli influssi provenienti dall'esterno. Per questa ragione la Sassonia, e soprattutto il monastero di Corvey, sul Weser, che manteneva solidi legami con il Nord della Francia attraverso la casa madre di Corbie, poterono recepire e conservare il linguaggio formale dell'arte franco-sassone.

L'ASCESA

Corvey e Hildesheim

La terra natale degli Ottoni aveva ovviamente una missione particolare da assolvere nel quadro del risveglio della vita spirituale — la *renovatio* — parola che Ottone I volle incisa nel suo sigillo. Il fatto che questa regione abbia potuto adempierla dev'essere attribuito — per ciò che riguarda la miniatura — a una congiuntura storica particolarmente favorevole. La corrente più tarda dell'arte franco-sassone, una volta pervenuta in Sassonia, riesce a sopravvivervi anche durante i turbinosi decenni della prima metà del X secolo, sino alla fine delle invasioni e al ristabilirsi della pace e dell'ordine che permisero all'arte di tornare a brillare con tutto il suo splendore. Diverse testimonianze formano una catena fragile e priva talvolta di un anello, ma che rivela il legame con la nuova arte che nasce nelle province dell'Est sotto i sovrani della giovane dinastia sassone. Il monastero di Corvey è il centro e il motore di questa evoluzione. Il suo punto di partenza è segnato da un manoscritto — il frammento di Vangeli di Londra (British Museum, Egerton ms. 768) — che data alla fine del IX secolo, con pagine decorative di fattura franco-sassone; il suo termine è segnato invece da un gruppo di opere tutte influenzate da un libro di Vangeli, ordinato dalla famiglia regnante e destinato con ogni probabilità dagli Ottoni al loro monastero più importante, Quedlinburg, e oggi conservato alla Pierpont Morgan Library di New York. La fase intermedia è rappresentata dal ' piccolo ' libro di Vangeli della cattedrale di Essen, opera di transizione che, pur non essendo più carolingia, non possiede ancora la sicurezza dello stile ottoniano affermato, e resta un libro tra passato e futuro. Le fonti da cui deriva la decorazione di questi manoscritti primitivi si riconoscono molto chiaramente in quest'opera. Le pagine iniziali sono imitazioni di purissimi tipi franco-sassoni, che si limitano a motivi ornamentali astratti, a figure geometriche e a ornamenti a intreccio; invece le tavole di canoni presentano nelle loro arcate quei fogliami consueti nell'ambito dello *scriptorium* della corte di Carlo il Calvo e in altre scuole della tarda epoca carolingia, da dove passarono nelle opere dell'arte franco-sassone.

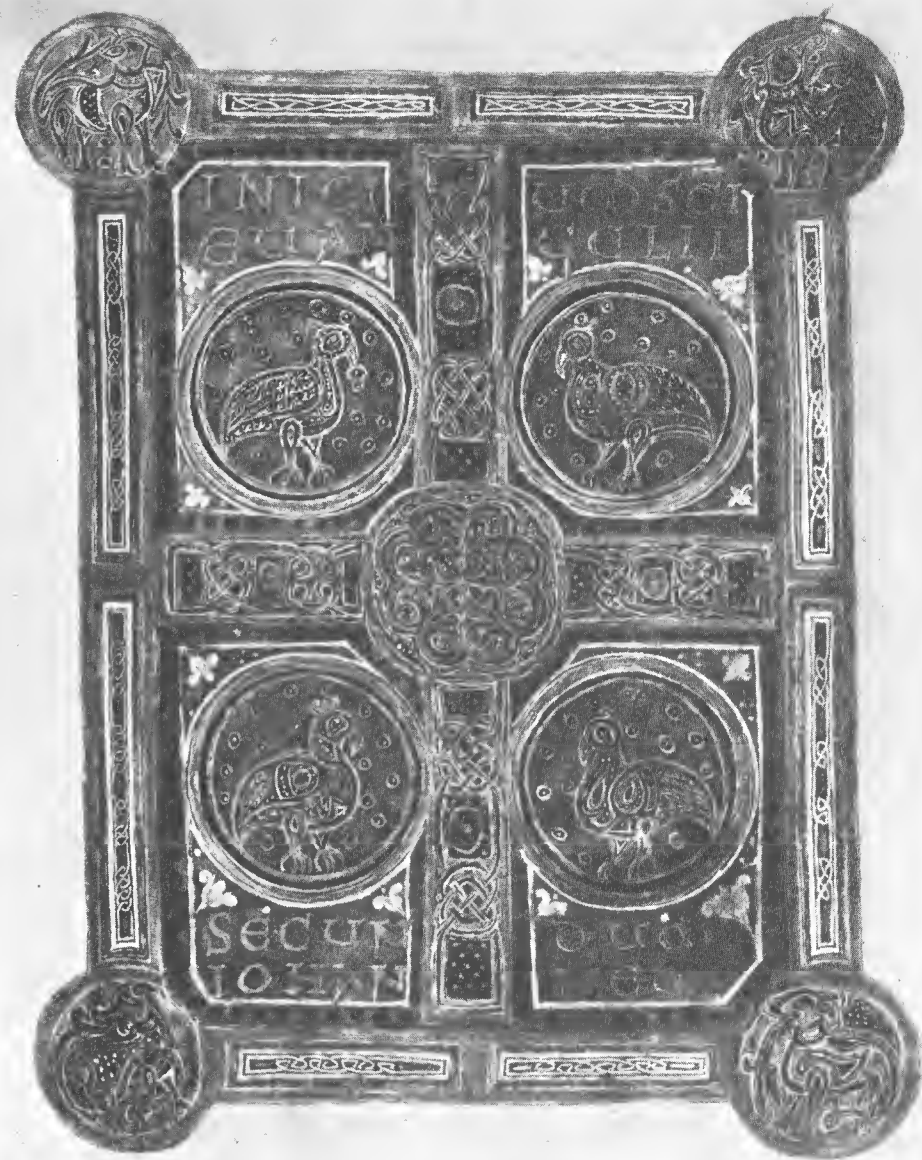
Un piccolo gruppo, che si costituisce attorno al libro di Vangeli di Quedlinburg, trae la sua particolare importanza dal fatto che i manoscritti, estremamente omogenei nella scrittura e nella decorazione, formano un solido nucleo che, per la sua datazione — la metà del secolo e i decenni seguenti — si identifica con gli inizi dell'arte ottoniana; alcune considerazioni paleografiche permettono, d'altro canto, di localizzarlo a Corvey. Si tratta qui solo di libri di Vangeli a decorazione esclusivamente ornamentale. Si cerca soprattutto di dare un'impressione di gran sfarzo; e questa volontà, manifesta soprattutto nel manoscritto di Quedlinburg, appare evidente nell'accumularsi delle pagine decorative all'inizio di ogni Vangelo; la porpora, l'oro e l'argento vengono impiegati in larga misura. Il che, considerata anche la provenienza dei manoscritti, quasi tutti

90. *Corvey (?). Vangeli. Essen, cattedrale.*

91. *Corvey. Vangeli. New York. Pierpont Morgan Library.*

nell'ambito della casa ottoniana, sembra indicare che questo gruppo sia stato eseguito su commissione della famiglia regnante e che Corvey fosse a quest'epoca lo *scriptorium* favorito della corte.

In questi manoscritti forme ornamentali di origine franco-sassone si combinano con fogliami e viticci multipli, che qui sembrano vibrare di nuovo vigore. L'ornamentazione si arricchisce di elementi diversi, sui fondi compaiono motivi tratti dall'arte della tessitura, come nei diplomi a fondo porpora. Accanto al manoscritto di Quedlinburg va menzionato uno tra i più importanti libri di Vangeli, oggi conservato a Reims, ma alcune pagine decorative del quale sono a Baltimora. Esso si distingue dagli altri manoscritti dalla tecnica debole e spesso poco curata per una nitidezza e una precisione superiori, al punto che certi particolari formali sembrano spesso derivare dalla toreutica, cosa che alcune caratteristiche, come pagine che ricordano un'opera di oreficeria o una legatura decorata di smalti, paiono confermare.

Il libro di Vangeli di Reims ci consente di individuare uno dei modelli che hanno ispirato questo gruppo. Si tratta di un manoscritto franco-sassone, portato a termine verso l'870, che appartiene oggi alla cattedrale di Praga e che, nel X secolo, doveva trovarsi in Sassonia, e precisamente a Corvey. Fa parte di quelle opere franco-sassoni che comportano, a parte la loro caratteristica decorazione ornamentale, miniature che si rivelano, in questo preciso caso, di grande importanza e di notevole interesse, poiché gli evangelisti vi sono rappresentati in un modo poco consue-

92. *Corvey. Vangeli: inizio del Vangelo secondo san Giovanni. Baltimora, Walters Art Gallery.*

93. Corvey (?). Evangeliario. Cristo in trono. New York, Public Library.

to: l'autore del sacro testo appare accompagnato da una seconda figura, oppure al ritratto è aggiunta una scena. Le tavole dei canoni sono talmente vicine a quelle del libro di Vangeli di Reims da ritenere indubbi i legami che uniscono i due manoscritti. Le componenti essenziali della distribuzione ornamentale delle pagine decorative del Codice di Praga si ritrovano in altri manoscritti sassoni. Il fatto che si sia rinunciato a riprodurre le immagini del Codice di Praga denota un elemento caratteristico del gruppo del libro di Vangeli di Quedlinburg.

94. Corvey (?). Evangeliario. New York, Public Library.

95. Corvey (?). San Luca. Lipsia, Universitätsbiblioth

Tuttavia, questa rinuncia non è totale, in quanto sono state conservate due pagine isolate di un manoscritto dell'ultimo quarto del secolo (Helsinki, Museo Nazionale Finlandese, e Lipsia, Stadtbibliothek), con due illustrazioni del manoscritto di Praga — la vocazione di san Matteo e l'evangelista Luca — con un'esattezza che ci dà la misura dell'influenza del manoscritto carolingio sugli *scriptoria* ottoniani di Sassonia, influenza che ritroviamo fin nel corso dell'XI secolo.

Fra i manoscritti sassoni esistono anche altre opere che comportano rappresentazioni figurative. La più significativa è un evangeliario (attualmente a New York), la cui ricchezza — numero elevato delle pagine decorative e delle iniziali, scrittura a lettere d'oro su fondo porpora ornato, e soprattutto un ciclo di sei immagini a piena pagina all'inizio dell'opera — non è comune in questa regione. I personaggi, dalle teste disegnate con estrema finezza e dalle sfarzose vesti drappeggiate, sono circondati da fogliami, in cui si avverte l'influenza di modelli carolingi, che contribuiscono vigorosamente all'effetto d'insieme della pagina. Giustamente abbiamo sottolineato la similitudine con i viticci e le foglie d'acanto dei manoscritti composti alla corte di Carlo il Calvo.

97. *Regione della Weser. Vangeli: Cristo in maestà. Berlino.*

98. *Corvey. Vangeli: Annunciazione. Wolfenbüttel.*

Nella miniatura sassone del X secolo, un posto a parte spetta a un piccolo gruppo di manoscritti, la cui decorazione è composta unicamente da disegni — semplici disegni a penna, talvolta combinati con fondi di colore — di una tecnica che ricorda quella della miniatura anglosassone contemporanea. Un frammento di sacramentario di grande bellezza, conservato a Lipsia, con due pagine illustrate che rappresentano la Crocifissione e san Gregorio, è un esempio di decorazione talmente curata da indurci a un paragone con le opere inglesi. La cornice ornamentale e il fondo porpora, scuro, fanno spiccare i personaggi finemente disegnati, le sfumature dei quali si accordano al tono pergamenato del fondale. Anche il testo è scritto in lettere d'oro e d'argento su porpora. Sulla scia del frammento di Lipsia si può collocare anche un libro di Vangeli di Wolfenbüttel, che contiene, oltre a ritratti di evangelisti, scene del Nuovo Testamento. Qui si avverte chiaramente come questo stile nasca da una trasposizione di immagini colorate in disegni a penna. E ciò risalta in modo ancor più deciso in un terzo manoscritto, proveniente dal monastero di Abdinghof, a Paderborn, dove un Cristo monumentale, in cui domina il contrasto tra le parti chiare e quelle scure, rivela anche l'influenza di altri modelli carolingi, qui pervenuti per il tramite di Fulda, la cui vicinanza rappresenta per tutta la miniatura sassone della fine del X secolo un fattore della più alta importanza.

Dopo l'anno mille, l'arte del monastero del Weser si estingue a poco a poco. Il compito assunto mezzo secolo prima è assolto. L'arte ottoniana, in possesso di nuovi mezzi, si volge ormai verso obiettivi diversi. Ma le correnti più vigorose di questa prima fase della miniatura ottoniana

96. *Corvey. Sacramentario: Crocifissione. Lipsia, Universitätsbibliothek.*

di Sassonia continueranno per i primi decenni dell'XI secolo in un altro *scriptorium*: la sede episcopale di Hildesheim, di cui prende possesso, all'inizio del 993, una delle personalità più illustri e rappresentative dell'epoca ottoniana, il vescovo Bernoardo di Hildesheim (993-1022).

Le tappe dell'esistenza di Bernoardo, l'itinerario che lo condusse da Hildesheim alla corte imperiale degli Ottoni passando da Magonza, per ritornare in seguito a Hildesheim, si riflettono nelle opere che furono eseguite su sua richiesta e sotto la sua direzione. Vi si discernono tutte le influenze che vi hanno lasciato un'impronta: la cerchia del grande arcicancelliere Villigi, a Magonza, la sua vita alla corte dell'imperatrice Teofano, i suoi viaggi, i suoi soggiorni nei palazzi, nei monasteri e nelle città dell'Impero, a Roma, a Saint-Denis, a Tours. Il giovane Ottone III era suo allievo, Enrico II era stato suo condiscepolo alla scuola della cattedrale di Hildesheim. E infatti si notano moltissimi punti di contatto tra questi due uomini, specie negli sforzi compiuti da entrambi per portare a termine ciascuno un proprio progetto — il primo, il vescovado di Bamberga, il secondo, il monastero di S. Michele a Hildesheim — e dotarli con tutta la ricchezza di cui disponevano. Solo il testo dei documenti di fondazione non presenta analogie. Bernoardo, il cui interesse per le arti è palese, riteneva importante che gli arredi e i libri di cui aveva bisogno per S. Michele e anche per la sua cattedrale, fossero eseguiti in officine e *scriptoria* posti sotto la sua direzione. Certe menzioni che figurano nei manoscritti, spesso redatte di sua mano, ne fanno fede.

La più antica opera composta su richiesta di Bernoardo è datata 1011. Si tratta di un libro di Vangeli destinato, secondo uno scritto autografo di Bernoardo, a S. Michele e terminato nel 1011 dal diacono Guntbald, come ci informa il *colophon* alla fine dell'opera. Il nome del diacono Guntbald, che appare qui per la prima volta, ci è noto anche da altri manoscritti e, poiché è il solo a essere menzionato, questo ci induce a credere che abbia avuto una funzione importante nello *scriptorium* di Bernoardo. Il manoscritto stesso fa parte di quella produzione libraria ottoniana che va riallacciata a un'opera della scuola palatina di Carlo Magno; si tratta ancora una volta del celebre libro di Vangeli di Lorsch, di cui il Codice di Hildesheim è un discendente. È difficile sapere in che modo il modello carolingio poté essere trasmesso. L'anello di congiunzione non si trova in alcuna delle tradizioni che ci sono note, perché il celebre Cristo in maestà è sempre riprodotto in modo semplificato, quando non manca completamente, mentre qui appare in una forma molto vicina a quella del Codice di Lorsch. Le tavole dei canoni ci riportano nel campo dell'arte sassone del X secolo, mentre le pagine decorative, all'inizio dei Vangeli, si rifanno alle tarde forme carolinge. Questa mescolanza di richiami è una caratteristica dello *scriptorium* di Bernoardo, alquanto eclettico, per la molteplicità dei contatti culturali tenuti dal vescovo.

Gli altri tre codici di Bernoardo, una Bibbia, un Sacramentario e un libro di Vangeli, formano un complesso molto omogeneo. Il Sacramentario, datato, fu eseguito tra il 1014, anno in cui Enrico II, menzionato nell'*Exultet*, venne incoronato imperatore, e il 1022, anno della morte di Bernoardo. Una nota, un po' più tarda, cita il nome dello scriba Guntbald. La Bibbia non contiene né data né nome, ma stilisticamente è molto vicina al Sacramentario. Il libro di Vangeli, che contiene un ritratto di Bernoardo, ripete i versi della dedica del Codice di Guntbald del 1011. Si può dunque ammettere che i tre manoscritti siano stati composti nel decennio che precedette la morte di Bernoardo.

L'esecuzione della Bibbia fu un'impresa importante e isolata. È l'unica Bibbia ottoniana che ci sia rimasta, ed è la testimonianza più evidente degli sforzi compiuti dal vescovo per portare la sua nuova fondazione al livello di quelle più antiche. Servendosi di una Bibbia carolingia, come quella che Enrico II offrì alla cattedrale di Bamberga, ne fece scrivere una nuova, seguendo l'esempio dei suoi predecessori carolingi e anglosassoni di qualche secolo prima.

99. Hildesheim. Vangeli di san Bernoardo: dedica. Hildesheim, cattedrale.

100. Hildesheim. Bibbia. Hildesheim, cattedrale.

101. Hildesheim. Vangeli di san Bernoardo. Hildesheim, cattedrale.

Il manoscritto comporta, escluse le iniziali ornate che figurano all'inizio dei diversi libri biblici, solo una pagina miniata con due personaggi identificati, il primo come Maria-Ecclesia e il secondo, recentemente, come san Gerolamo. La grande croce ricorda quelle monumentali rappresentate secoli prima all'inizio dei codici e che, all'epoca di Bernoardo, comparivano soltanto in Spagna, come simboli di vittoria, a ornamento dei frontespizi di Bibbie e Apocalissi. Questa miniatura è paragonabile alla Crocifissione del Sacramentario, il cui carattere fondamentalmente carolingio si manifesta tuttavia nel morbido modellato dei personaggi. L'animazione che regna in questa pagina del *Te igitur*, la discrezione delle parti decorative e il fondo costituito da semplici righe, fanno di questa immagine una delle più belle creazioni dello *scriptorium* di Bernoardo; anche le pagine con le iniziali sono eseguite in modo particolarmente accurato.

Ma l'opera più significativa tra tutte quelle commissionate da Bernoardo è il libro di Vangeli in cui quest'ultimo si fece rappresentare in veste di donatore, con il libro in mano, davanti a un altare. Come dimostra la figura della Vergine che appare nella pagina a fronte, il manoscritto, che in seguito fu donato a S. Michele, in origine era destinato alla cattedrale. Questo fatto, oltre al disegno delle miniature, di uno stile più statico e più arcaico, ci indurrebbe a considerare quest'opera la prima della serie, anche se certe differenze formali sono state determinate dall'influenza di vari e differenti modelli. Qui — ancora una volta — lo *scriptorium* di Hildesheim è ricorso al libro di Vangeli carolingio di Praga, e infatti, anche in questo manoscritto, all'inizio di ogni Vangelo compare il ritratto dell'evangelista accompagnato da scene significative. Il carattere simbolico e speculativo che caratterizza la produzione dell'officina di Bernoardo trova la sua più splendida manifestazione nella grande miniatura che illustra l'inizio del Vangelo secondo san Giovanni: *In principio erat Verbum*. Nella parte superiore, la visione apocalittica: il Cristo, tra gli arcangeli, con l'Agnello e il Libro sulle ginocchia; in basso, la regione terrestre, personificata da *Oceanus* e *Terra*. Fra i due, la mangiatoia e il Verbo divenuto carne. La decorazione ornamentale del manoscritto ha strettissimi contatti con l'arte dei primi *scriptoria* sassoni.

Nel secondo quarto dell'XI secolo, lo *scriptorium* produsse un'altra opera, un libro di Vangeli, al quale è erroneamente associato il nome del vescovo Hezilo (1054-1079). Ma la morte di Bernoardo, avvenuta nel 1022, segnò la sua fine.

Fulda e Magonza

Se lo *scriptorium* di Hildesheim, con le sue dimensioni modeste, la sua esistenza breve, il suo eclettismo e la sua produzione eterogenea, offre l'esempio caratteristico di un'officina che lavora per un personaggio importante, e in questo caso anche un mecenate, Fulda, che intrattiene scambi continui con i vicini sassoni, rappresenta il tipo opposto: la scuola monastica di vecchia tradizione, con un grande *scriptorium* ben organizzato che copre ampiamente i propri bisogni e lavora per l'esportazione, sviluppando un prototipo che viene ripetuto in numerose copie. Questo prototipo di Fulda è un sacramentario, riccamente decorato, provvisto di un ciclo di illustrazioni, il quale ci è stato trasmesso da tutta una serie di manoscritti.

Ma nel celebre monastero furono creati anche altri codici e soddisfatte altre commissioni; la sua ricca biblioteca godeva di vasta rinomanza, e il suo *scriptorium*, già dal IX secolo, aveva iniziato a produrre una serie di opere significative. Il già menzionato *Codex Wittekindeus* doveva far parte di queste ordinazioni; prima di giungere a Enger, nella chiesa che accoglie la tomba del duca di Sassonia e di cui porta il nome, si trovava a Magdeburgo; poteva quindi essere stato un dono della casa regnante alla cattedrale di questa città, la grande fondazione di Ottone I. Infatti, il lusso della sua decorazione ci fa pensare a un committente d'alto rango.

Il modello usato, il libro di Vangeli della scuola palatina di Carlo Magno, uno dei tesori più preziosi del monastero, è andato perduto, ma il fatto che i pittori si siano attenuti così fedelmente al prototipo, rende il *Codex Wittekindeus* importante, sia per la sua alta qualità sia perché ci tramanda il grande modello. Lo scomparso manoscritto carolingio, di cui conosciamo, attraverso il *Codex Wittekindeus*, i ritratti degli evangelisti e le tavole dei canoni, differiva dal libro di Vangeli di Lorsch, d'altronde tanto frequentemente riprodotto all'epoca ottoniana (Codice di Gerone e Vangeli di Hildesheim del 1011); decisamente più antico, si distingueva per interessanti particolari iconografici, come la tipologia degli evangelisti e le tavole di canoni, che ricompaiono a Fulda anche in un libro di Vangeli, oggi conservato ad Augusta (Ordinariatsbibliothek, ms. 6).

Tuttavia lo stile in cui il modello carolingio è stato trasposto, cioè quello della miniatura di Fulda intorno alla fine del X secolo, pur di schietta ascendenza carolingia, più che dalla scuola palatina di Carlo Magno è influenzato dai manoscritti posteriori della scuola di corte di Carlo il Calvo. Ed è qui che ritroviamo anche la fonte di questi motivi ornamentali delle grandi pagine decorative e delle iniziali del *Codex Wittekindeus*. In questo caso non è l'arte franco-sassone che ha trasmesso gli elementi formali alla giovane arte ottoniana: Fulda, con il suo passato ca-

102. Fulda. Codex Wittekindeus: *l'evangelista san Giovanni. Berlino, Deutsche Staatsbibliothek.*

rolingio, si riallaccia direttamente alle forme dell'ultima delle grandi scuole figurative del IX secolo.

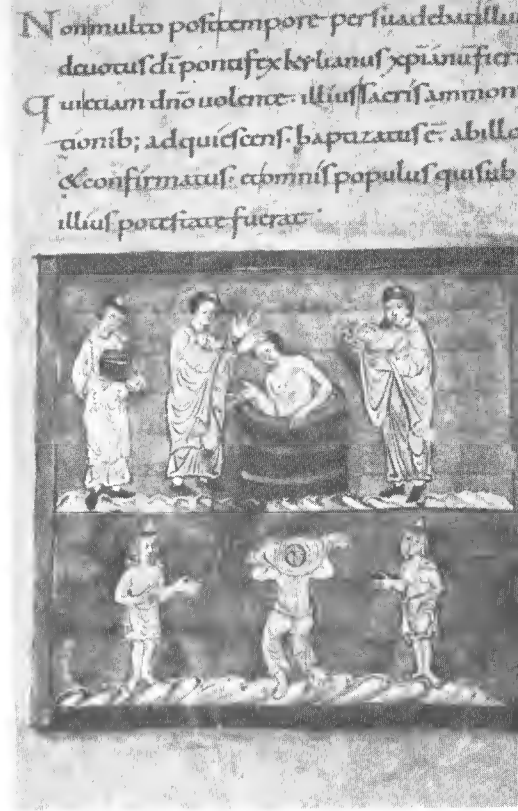
Lo stile e i motivi ornamentali caratteristici della produzione dello *scriptorium* di Fulda ci consentono di situare il codice con gli altri manoscritti e di datarlo tra il 970 e il 980, periodo in cui viene eseguita un'altra delle più importanti opere, il Sacramentario oggi conservato a Gottinga.

Il manoscritto di Gottinga, e anche questa è una particolarità dell'arte ottoniana di Fulda, ci dà una versione estremamente fastosa del tipo consueto di sacramentario. Oltre alla ricca decorazione ornamentale, esso comporta un ciclo di miniature in cui scene liturgiche ed episodi del Nuovo Testamento si associano a rappresentazioni legate alle feste dei grandi santi — tra gli altri san Bonifacio. Bisogna risalire a un manoscritto come il celebre Sacramentario carolingio dell'arcivescovo Drogone di Metz (Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 9428), per ritrovare una scelta così ricca e così varia di soggetti illustrati. Non è quindi sorprendente che vi si notino somiglianze con il Codice di Metz persino nella forma delle cornici architettoniche decorate a fo-

gliami che racchiudono le miniature disposte orizzontalmente, cornici il cui modello forse proviene da un manoscritto della scuola palatina di Carlo il Calvo, che fu anche la fonte di una parte delle illustrazioni del ciclo di Fulda.

Non conosciamo il destinatario del manoscritto di Gottinga, ma il fatto che provenga dall'antica biblioteca universitaria di Helmstedt, che raccolse una parte di ciò che si trovava nei vecchi monasteri sassoni, ci fa supporre che il Codice di Gottinga fosse ordinato da uno di quest'ultimi. Un'opera che gli è vicinissima (oggi a Udine, Biblioteca Capitolare, Cod. 76, V) sembra fosse destinata a una chiesa del vescovado di Amburgo-Brema. Anche a Bamberga, tra i manoscritti della cattedrale, è conservato un Sacramentario di Fulda, eseguito intorno all'inizio dell'XI secolo (Bamberga, Staatliche Bibliothek, Lit. 1), che è stato messo in rapporto con Erkanbald, abate di Fulda (996-1011) e in seguito arcivescovo di Magonza. Il nome di Erkanbald appare anche nell'appendice di un codice di Vercelli (Biblioteca Capitolare), che contiene soltanto iniziali ornate e che è considerato come un dono fatto al vescovo Heinrich di Würzburg. Di questo inizio dell'XI secolo si conserva ancora un sacramentario scritto per Corvey ma che passò presto a Verdun (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 10077) e infine un codice di provenienza sconosciuta, conservato a Lucca (Biblioteca Governativa, Cod. 1275). E bisogna anche menzionare le pagine di un sacramentario scomparso, originario di Fulda, oggi incorporate in un manoscritto del XIII secolo. Vi si trova, come nel Sacramentario di Gottinga, un'illustrazione allegorica del calendario

103. Fulda. Sacramentario: la confessione. Gottinga, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek.

105. Fulda. Lezionario. Aschaffenburg, Hofbibliothek.

106. Fulda. Vite dei santi Ciliano e Margherita. *Hannover.*

che rappresenta il ciclo annuale: *Annus*, l'anno, con personificazioni delle stagioni e medaglioni con i busti del Giorno e della Notte e, da ogni lato, le raffigurazioni dei diversi mesi, che si riallacciano, per il tramite dell'arte carolingia, alla tradizione dei ritratti di mesi dell'Antichità. Una delle rare illustrazioni profane dell'arte ottoniana!

Stilisticamente, tutti questi manoscritti formano un gruppo coerente; e l'evoluzione verso forme più leggere e più ricche di movimento, che distingue dai manoscritti primitivi quelli del gruppo di Erkanbald, modifica solo parzialmente lo stile che caratterizza questa produzione.

Tra i manoscritti di Fulda, spiccano chiaramente quelle opere eseguite dallo *scriptorium* all'inizio della sua attività. Un lezionario, passato da Magonza ad Aschaffenburg, contiene come unica illustrazione un *Agnus Dei* le cui forme vigorose e dinamiche si defferenziano in modo deciso dallo stile dei manoscritti posteriori. Le *Vite dei santi Ciliano e Margherita* è uno dei primi esemplari rimastici di quel genere di manoscritti che assumerà importanza solo più tardi: il codice agiografico illustrato. Qui, la parte più interessante sono le piccole scene popolate di personaggi.

La diffusione di questi sacramentari è una prova tangibile del valore che bisogna attribuire alla funzione e alla missione dello *scriptorium* di Fulda.

104. Fulda. Foglio di calendario con il ciclo dell'anno. Berlino, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz.

107. Magonza. Libro d'ore di Ottone III: il re in adorazione del Cristo in maestà. Pommersfelden, Schlossbibliothek.

Si potrebbe persino vedere nella decisione dei monaci di questo monastero di consacrarsi in modo così esclusivo alla produzione di sacramentari una specie di parallelo alla grande riforma del pontificale intrapresa a Magonza nella seconda metà del X secolo e da cui nacque il pontificale detto romano-germanico, che diverrà quello ufficiale dell'Impero ottoniano. Le antichissime relazioni fra Fulda e Magonza, che risalgono all'epoca precarolingia, continuarono certamente ad avere una funzione importante anche in epoca ottoniana.

Sembra tuttavia che i nuovi testi di Magonza non siano stati illustrati, se si giudica dalle rare testimonianze che ci restano della miniatura ottoniana di questo centro. Le gravi perdite subite dalle chiese e dalle biblioteche hanno fatto della miniatura di Magonza un campo di cui abbiamo solo vaghe e limitate conoscenze. Inoltre, quanto resta ci fa supporre che quest'arte, nel suo divenire, abbia creato opere molto diverse tra loro.

Il centro di produzione dei manoscritti magontini era il monastero di S. Albano. Ed è molto probabile che qui sia stata eseguita l'opera più nota della miniatura di Magonza del X secolo, il Libro d'ore scritto per il giovane re Ottone III, secondo ogni apparenza su ordine dell'arcivescovo e arcicancelliere Villigi, una delle figure più importanti della storia dell'Impero degli Ottoni. Al di fuori di questo e di un altro, scritto per Carlo il Calvo, non conosciamo nessun libro d'ore principesco dell'Alto Medioevo; da qui, l'interesse particolare di questo piccolo manoscritto, dal punto di vista sia contenutistico che estetico. Gli evidenti influssi bizantini che appaiono nelle miniature tradiscono la vicinanza della corte ottoniana e la presenza dell'imperatrice Teofano. Nonostante la destinazione del manoscritto e la ricerca manifesta di sfarzo mediante l'impiego di porpora, oro e argento, nell'esecuzione delle miniature si notano caratteri provinciali. Il Libro d'ore è probabilmente una delle prime opere di Magonza. La disposizione delle sue pagine decorative e le sue iniziali l'accostano a un Sacramentario di S. Albano, oggi conservato nel tesoro della cattedrale di Magonza; parentela evidente nella qualità pittorica delle immagini, benché formalmente si sia pervenuti a una precisione e a una sicurezza grandissime. Le miniature e i motivi ornamentali differiscono completamente dal Sacramentario di Fulda, il che sottolinea l'indipendenza dello *scriptorium* di Magonza nei confronti del suo grande vicino.

Reichenau e il Sud dell'Impero

Alle opere più famose della miniatura ottoniana è indissolubilmente legato il nome di Reichenau. Da quando si è riusciti, all'inizio del secolo, a localizzare in questa officina un numero notevole di manoscritti importanti, l'isola di Reichenau e il suo monastero sono diventati un centro d'interesse per la storia dell'arte e un punto di riferimento per la conoscenza e la comprensione dell'epoca che va dalla fine dell'era carolingia agli inizi dell'arte romanica. Lunghe e approfondite ricerche sulla miniatura dell'isola nel suo complesso, su gruppi di manoscritti e su manoscritti isolati ci hanno consentito di avere una visione sempre più ampia, completa e chiara. L'evoluzione, la cronologia, le basi, le fonti e le risonanze della miniatura di Reichenau hanno sempre sollecitato riflessioni e studi volti anche a comprendere il suo contenuto spirituale e le sue forme particolari, di carattere impressionista, che fanno dell'isola uno dei pilastri dell'arte ottoniana.

Questa produzione tanto complessa quanto splendida, tuttavia non è omogenea né univoca. Ha incontrato consensi e rifiuti, molte sue caratteristiche devono ancora essere classificate o precisate, eppure offre agli storici d'arte la possibilità di comprendere meglio una delle manifestazioni più grandiose del Medioevo.

La prima difficoltà sta nel fatto che lo stile classico di Reichenau, elaborato alla fine del secolo e che sarà esemplare per molti decenni, non è il risultato di un'evoluzione omogenea e conseguente. All'inizio si notano tentativi, o meglio, esperienze, che sembrano volgersi verso altre direzioni, e che in seguito saranno abbandonati, deviati, trasformandosi in obiettivi nuovi e divergenti. Questo fenomeno si nota anche in altre officine, ma mai in modo così deliberato e cosciente come a Reichenau. In nessun altro luogo si produce una tale teoria di manoscritti di così alta qualità, le cui sezioni si soppiantano o persino si sovrappongono reciprocamente. Solo dopo il 980, si delinea uno stile nel quale l'arte di Reichenau troverà il suo mezzo d'espressione definitivo.

Si possono fare solo supposizioni sulle cause di questi mutamenti che riflettono quanto vasto fosse il patrimonio formale del ricco e celebre monastero, situato su una delle grandi vie fra il Nord e il Sud. La ricostruzione politica dell'Impero sotto Ottone il Grande coincide con la comparsa di una serie di energici abati, il più illustre dei quali, Witigowo, assume, nel 985, la direzione dell'*Augia Fausta*. L'*abbas aureus* (« l'abate d'oro ») come lo chiama il suo biografo Purchard, risiede più a lungo a corte che nel suo monastero, e se è forse eccessivo qualificarlo *os regis* (« la bocca del re »), questa definizione ci fa intuire quanto grande fosse l'importanza di Witigowo nella cerchia di Ottone III. Comunque, egli si adoperò in ogni modo per abbellire l'aspetto esteriore del suo monastero. Fece eseguire e raccolse oggetti preziosi e ordinò il superbo ciclo di pitture murali che narravano le gesta gloriose del passato in guerra e in pace. Quest'opera purtroppo è andata perduta, ma ci è rimasta un'altra testimonianza dell'intensa attività artistica di questo periodo, il ciclo di affreschi che originariamente copriva tutti i muri della chiesa di S.

Giorgio di Oberzell e di cui rimangono resti della navata. Questi affreschi superano tutto ciò che possiamo conoscere della restante pittura murale ottoniana, compresa quella di Goldbach. Malgrado numerose manomissioni, i grandi pannelli superstiti danno ancora un'idea precisa di queste composizioni monumentali con molti personaggi. Ai due lati della navata, sono raffigurate scene con miracoli di Cristo, tema molto frequente nella miniatura di Reichenau. Da qui si deduce come affreschi e miniature fossero intimamente legati, e come per entrambi si usassero le medesime formule pittoriche e i medesimi tipi iconografici; inoltre, la notevole qualità artistica degli affreschi ci offre una prova evidentissima delle possibilità creative delle officine di Reichenau.

Una testimonianza del genere riveste tanta più importanza in quanto oggi disponiamo solo di rare fonti letterarie sulla storia dei primi decenni dello *scriptorium*; esse divengono più sostanziose e più chiare solo nell'XI secolo, e allora i manoscritti di Reichenau cominciano a svelarci la loro origine, il che, retrospettivamente, contribuisce a illuminarci sulle opere del periodo precedente, cioè sulle fondamenta della produzione a venire. Perché, se questi comportano molto spesso i ritratti dei destinatari con il loro nome, procedimento abituale in uno *scriptorium* orientato verso l'esportazione di manoscritti di gala, le indicazioni sul luogo d'origine vi si limitano ai nomi degli scribi e dei pittori che, pur comparendo negli elenchi dei monaci di Reichenau, non possono essere usati per un indice attendibile in quanto lo stesso nome in moltissimi casi è ripetuto più volte. Le indicazioni di ordine liturgico possono, a loro volta, essere stabilite sia nel luogo di destinazione sia nello *scriptorium* stesso, come per i manoscritti eseguiti su ordinazione, il che talvolta confonde le idee più che chiarirle.

Tuttavia, con la miniatura di dedicazione del *Codex Egberti*, uno dei più celebri manoscritti di tutta l'arte ottoniana, portato a termine per l'arcivescovo Egberto di Treviri (977-993) e da questi offerto alla chiesa di S. Paolino di questa città, ci moviamo già su un terreno solido. I due monaci, Kerald e Heribert, vi sono qualificati come *Augigenses*. Questa denominazione, nota soprattutto in quanto designa artisti itineranti, è qui logicamente usata in un'opera destinata a percorrere un cammino verso la lontana Treviri, per rappresentarvi l'arte dei pittori di Reichenau. Ma è soprattutto il testo del poema dedicatorio che indica Reichenau quale luogo di provenienza; Augia Fausta offre il libro a Egberto, dicono i primi due versi.

Questo *Codex Egberti*, un evangeliario, si può considerare come un cardine nell'evoluzione della miniatura di Reichenau, perché si collega sia ai manoscritti più antichi sia ai più recenti. Il ritorno al passato si nota nella sua decorazione ornamentale: fantastici animali disegnati in oro su fondo porpora, motivi dorati complessi e traforati negli sfondi, fogliami finemente definiti nelle cornici e la caratteristica forma dei viticci, a piccole stipole bulbose, che compare in una grande iniziale al principio delle pericopi: tutti i motivi del *Codex Egberti* trovano la loro perfetta collocazione in quel processo evolutivo iniziatosi con i primi manoscritti ottoniani di Reichenau intorno agli anni sessanta del X secolo e che, da allora in poi, prosegue ininterrotto.

Come abbiamo già detto all'inizio del nostro saggio sulla miniatura ottoniana in Sassonia, troviamo qui l'altro centro dove la nuova arte mosse i primi passi. Ancora una volta, in una specie di parallelo storico, è la decorazione ornamentale che offre le prime testimonianze di rinnovamento, e se il Nord si riallaccia a una delle due grandi branchie che si dipartono all'inizio del secolo carolingio, la miniatura franco-sassone, il Sud si riallaccia all'altra, quella di San Gallo.

Fra i manoscritti eseguiti intorno alla metà del X secolo, vi è un omeliario pervenuto a Karlsruhe insieme ai resti della vecchia biblioteca di Reichenau (Landesbibliothek, Aug. XVI), decorato di numerose iniziali, grandi e piccole. I viticci dell'ornamentazione, gli steli fini e slanciati, le piccole foglie falciformi, i fiori a forma di rosette e di calici ci consentono di riconoscere im-

108: Reichenau-Oberzell. S. Giorgio, navata: la guarigione dell'idropico.

mediatamente la loro provenienza, in quanto riprendono le forme ornamentali che troviamo nel IX secolo nei manoscritti di San Gallo, come il Salterio di Folchard, databile alla seconda metà del IX secolo, uno dei più belli della scuola. Gli inizi della miniatura ottoniana di Reichenau prendono l'avvio da manoscritti carolingi di questo tipo. È possibile che alcune forme corrispondenti siano state create nel IX secolo nella stessa Reichenau; la perdita delle opere più importanti dell'antica biblioteca del monastero ci impedisce di dare una risposta a

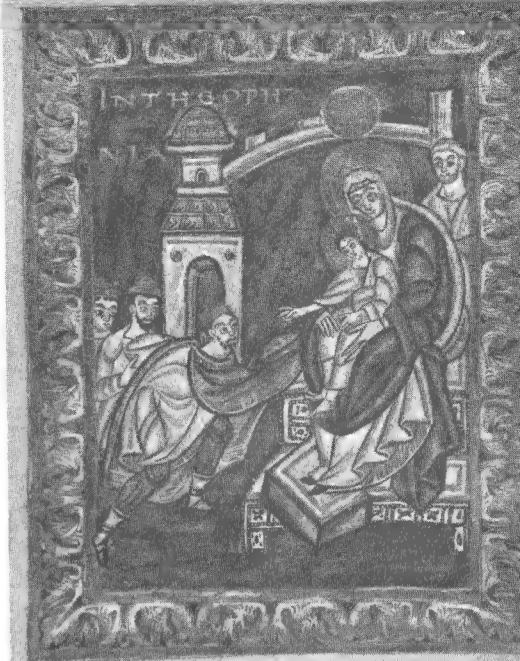
109. *Reichenau.* Codex Egberti: *dedica, Egberto circondato dai monaci Kerald e Heribert. Treviri, Stadtbibliothek.*

questa domanda. La localizzazione dei primi manoscritti ottoniani dell'isola non dà adito a dubbi, in quanto essi si distinguono nettamente dalle opere contemporanee di San Gallo.

Le iniziali ornate dell'avvio ottoniano di Reichenau ricompaiono in una serie di manoscritti che sono indicati come il gruppo di Eburnant, dal nome di uno degli scribi. Le opere più interessanti sono il Codice di Gerone, di Darmstadt, di cui abbiamo già parlato brevemente, e un sacramentario, conservato ad Heidelberg, scritto per il monastero di Petershausen. Nel Codice di Gerone, l'aspetto delle grandi pagine iniziali è determinato dalle stesse forme decorative dei viticci attaccati mediante nodi dai complessi intrecci ai lati dei quadri, forme che ritornano nel

111. Reichenau. Salterio di Egberto. Cividale, Museo Archeologico Nazionale.

110. Reichenau. Codice di Gerone: iniziale. Darmstadt.

112. Reichenau. Sacramentario di Petershausen: la Vergine. Heidelberg, Universitätsbibliothek.

113-114. Reichenau. Evangeliario di Poussay: il donatore. Adorazione dei Magi. Parigi, Bibliothèque Nationale.

Sacramentario di Petershausen, ma combinate con motivi nuovi caratterizzati da una accentuazione delle stipole riunite in forma di bulbo. Contemporaneamente, la grafia dei viticci si trasforma e il loro movimento diviene più tormentato e più violento. Tra i particolari decorativi, cominciano ad assumere una funzione importante le piccole foglie lanceolate. Contemporaneamente, si fa strada un elemento ignoto ai manoscritti anteriori: fondi porpora con ornamenti disegnati in oro e ricavati mettendo a nudo la sottostante pergamena. Così, mentre una parte dell'ornamentazione conserva solidi legami con il repertorio più antico del Codice di Gerone, l'altra comincia a muoversi verso nuove strade.

Questa evoluzione si manifesta in una serie completa di manoscritti che si collega ai più antichi tramite il Sacramentario di Petershausen e il cui motivo dominante è il viticcio a foglie bulbose unito a una fine ornamentazione dorata, più sovente su fondo porpora. Queste opere si raccolgono attorno a un salterio scritto anch'esso per l'arcivescovo Egberto di Treviri, e il cui scriba, Ruodprecht, ha dato il suo nome al gruppo. Questo manoscritto ebbe una sorte estremamente fortunata, giungendo a Cividale dopo essere passato persino per la Russia, come prova l'aggiunta di preghiere e di miniature. La decorazione puramente ornamentale del salterio è fastosa: ogni dieci salmi si trovano grandi pagine iniziali e la lettera iniziale è disegnata in oro su fondo porpora. I grandi e complicati nodi, le foglie lanceolate i cui gambi formano un fitto disegno, conferiscono all'ornamentazione una veemenza la cui espressività, in numerose pagine, pare scaturire da forze primordiali. Oltre al Salterio di Cividale, le opere di maggiore interesse sono l'Evange-

115. Galliano. S. Vincenzo: san Geremia.

liario di Poussay e due sacramentari, uno proveniente da S. Biagio, nella Foresta Nera (S. Paolo del Lavantthal), l'altro destinato alla stessa Reichenau (Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 231).

All'ornamentazione delle pagine decorate e delle iniziali di questi manoscritti si ricollega quella del *Codex Egberti*, l'opera di Kerald e di Heribert, nostro punto di partenza. E questa evoluzione omogenea dell'ornamentazione delle iniziali è tanto più importante in quanto le miniature con figure umane che l'accompagnano non sono assolutamente legate tra loro e non presentano tracce di influenze reciproche.

Il Codice di Gerone è caratterizzato, come abbiamo visto, da richiami alle miniature del libro di Vangeli carolingio di Lorsch. Anche il Sacramentario di Petershausen riproduce il Cristo in maestà di Lorsch, ma trasponendolo in modo più deciso del Codice di Gerone nel suo stile squisitamente ottoniano, e questo appare molto evidente nella figura seduta probabile raffigurazione della Vergine o dell'Ecclesia. Tuttavia, per le miniature della dedica del manoscritto a Gerone e a san Pietro sono stati utilizzati altri modelli. D'altronde li conosciamo: appaiono nel IX secolo a Fulda, ma sono influenzati da manoscritti turonesi. È dunque difficile pronunciarsi per quanto riguarda i modelli immediati delle miniature del Codice di Gerone.

Con le miniature del gruppo di Ruodprecht, ci troviamo in un'altra atmosfera, sia si tratti dello stile sia della scelta dei modelli. Le immagini dedicatorie dell'inizio dell'Evangeliario di Poussay possono essere riallacciate a un manoscritto italiano del IX secolo, a opere come il Codice di Egino, di Verona (Berlino Staatsbibliothek, Cod. Phill. 1676) e a un omeliario di Vercelli (Biblioteca Capitolare, ms. CXLVIII). Reichenau, a causa dei suoi antichi e durevoli rapporti con l'Italia, disponeva certamente di modelli del genere, il rinato interesse per i quali è facilmente comprensibile e può spiegare in ugual modo gli evidenti parallelismi tra questa fase dell'arte di Reichenau e le coeve opere dell'Italia del Nord. E, in realtà, in questa regione furono usati modelli carolingi simili a quelli che influenzarono le scene di dedica dell'Evangeliario di Poussay. Ciò appare molto evidente in un manoscritto come il Sacramentario di Warmundus a Ivrea, e soprattutto nella pittura murale che si riallaccia alla grande tradizione italiana dell'affresco monumentale.

Gli importanti affreschi di S. Vincenzo, a Galliano, costituiscono il pendant delle pitture murali di Oberzell nell'Italia del Nord. Vi ritroviamo un riflesso delle opere perdute di Milano, centro dell'attività artistica della regione, riflesso individuabile nel ciclo dell'Apocalisse del battistero di Novara e, con minore intensità, anche ad Aosta. I cicli monumentali della pittura murale hanno una funzione predominante e la tradizione a cui si rifanno è palese anche negli affreschi di Oberzell. Qui, come nelle miniature dell'Evangeliario di Poussay, si ritrovano, con eguale vivezza, gli stessi legami; legami che si fanno sentire in tutte le scuole situate lungo la strada che porta da Nord a Sud, soprattutto a San Gallo dove, intorno all'anno mille, nei disegni del monaco Hartker risuona l'eco dello stile che caratterizza il gruppo di Ruodprecht, a Einsiedeln e, in Italia, a Milano. Il Libro d'ore di Arnolfo II, arcivescovo di Milano (Londra, British Museum, Egerton ms. 3763) e il Sacramentario di S. Satiro, nel tesoro della cattedrale di Milano, sono testimonianze di quanto fossero

116. Italia del Nord. Sacramentario di Warmundus. Ivrea.

117. *San Gallo. Antifonario: la lavanda dei piedi. San Gallo, Stiftsbibliothek.*

note le opere di Reichenau, la cui influenza si estendeva da qui sino in Francia, dove alcuni manoscritti, come per esempio lo splendido Sacramentario di Beauvais, riflettono l'irraggiamento dell'arte del monastero ottoniano.

Nelle miniature del Salterio di Egberto, lo stile caratteristico del gruppo di Ruodprecht è animato da un vigore plastico inaudito. Ogni pagina iniziale è preceduta dalla rappresentazione di un vescovo di Treviri; e, quasi con superbia, la serie è fatta cominciare con la figura di san Pietro. Sarebbe stato impossibile sottolineare altrimenti l'importanza del seggio occupato da Egberto a partire dal 977; il suo stesso ritratto, nelle due scene di dedica all'inizio del libro, porta il nimbo quadrato che distingue i vivi, secondo un'antica tradizione che solo l'Italia aveva conservato; nel Nord essa è attestata solo qui e nel secondo manoscritto di Reichenau composto per Egberto, il suo Evangeliario, il *Codex Egberti*, con il quale abbiamo iniziato queste osservazioni e al quale siamo ora ritornati. Quando furono aggiunti il ritratto e i versi della dedica, la testa del destinatario fu dotata del nimbo quadrato che probabilmente non era sconosciuto all'ex cancelliere imperiale d'Italia.

Con le illustrazioni del *Codex Egberti*, entriamo — ancora una volta — in un mondo nuovo. Esse accostano questo manoscritto, più di qualsiasi altra opera della miniatura ottoniana, alla

pittura antica. Del resto, l'influenza dell'arte bizantina sul ciclo figurato del *Codex Egberti* si rivela nell'iconografia delle scene che formano il *pendant* dei cicli bizantini del Nuovo Testamento. Non deve assolutamente sorprendere che un'opera quasi unica come questa sia venuta in possesso di un amatore d'arte e di un mecenate come Egberto di Treviri; né deve sorprendere che si trovasse al servizio di Egberto uno dei pittori di questo manoscritto, l'unico artista che abbia veramente compreso l'essenza delle forme classiche: il Maestro del *Registrum Gregorii*, uno dei più grandi dell'arte ottoniana, che ha dato all'arte di Treviri all'epoca di Egberto la sua vera impronta e che ha indicato il cammino all'arte dei decenni a venire.

Il Maestro del Registrum Gregorii

Lo stile della miniatura ottoniana di Treviri è totalmente improntato dall'opera del Maestro del *Registrum Gregorii*, che fu il più importante pittore di quel centro e uno dei più grandi di tutta l'arte medievale. Le sue origini sono ignote, e quindi dobbiamo ricostruire la sua biografia basandoci sulle sue opere. Era colto, conosceva il greco, come dimostra un piccolo Salterio grecolatino di Treviri (Staadtbibliothek, Cod. 7), e il suo modo di restaurare e di completare i codici più antichi rivela una padronanza teorica e pratica delle forme artistiche del passato. Era anche un perfetto conoscitore delle antiche scritture; per molto tempo un codice del suo laboratorio, redatto in onciale su fondo porpora, è stato considerato come un autentico manoscritto del VII o del IX secolo (New York, Pierpont Morgan Library). La sua produzione pittorica mostra come, senza limitarsi a rielaborare, o meglio rivivere, il patrimonio formale dei manoscritti anteriori, egli seppe, più di qualsiasi altro artista del tempo, comprendere l'ideale classico dei codici antichi.

La storia dell'arte ce lo presenta al servizio di Egberto di Treviri (977-993), il più splendido e dotato mecenate dell'epoca, il quale, prima di essere innalzato da Ottone III (che indubbiamente era in rapporti amichevoli con questo discendente di una grande famiglia comitale) alla dignità di arcivescovo di Treviri, aveva vissuto a corte come membro della cancelleria imperiale, giungendo alla carica di cancelliere per gli affari italiani. È altrettanto possibile, quindi, che anche il Maestro del *Registrum Gregorii* provenga dagli ambienti di corte o dalla cancelleria imperiale. Nulla sappiamo dei suoi rapporti con Egberto. Sembra che abbia diretto a Treviri un grande *scriptorium*, in quanto nel codice appare evidente la collaborazione di numerosi scribi e pittori, e che abbia compiuto viaggi, solo o al seguito di Egberto; è indubbio, comunque, che abbia portato a termine alcune ordinazioni per altri centri, in particolare per Lorsch e Echternach. Ma il più nobile destinatario delle sue opere fu lo stesso imperatore, Ottone III, per il quale eseguì uno degli ultimi manoscritti, completamente di sua mano, che si conosca.

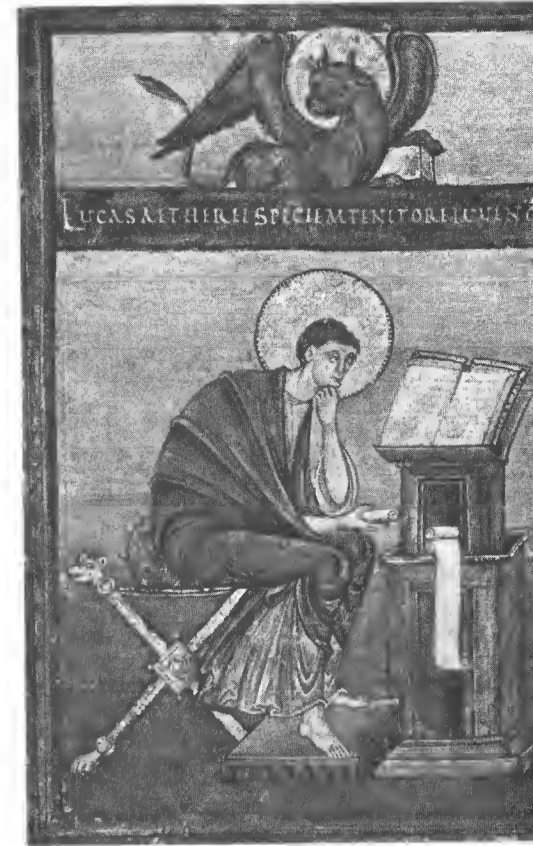
Dato che alcuni codici comportano indicazioni storiche, è possibile fissare con un certo margine di sicurezza la cronologia della produzione del maestro di Treviri. Due miniature appartenenti al *Registrum Gregorii*, oggi conservate allo stato di fogli isolati a Chantilly e a Treviri, sono state dipinte dopo il 983 su richiesta di Egberto. Quest'ultimo, che fece dono del manoscritto, sontuosamente rilegato, alla cattedrale di Treviri, piange nel poema dedicatorio la morte di Ottone II. Bisognerebbe dunque fare del ritratto imperiale di Chantilly una specie di ritratto commemorativo di Ottone II, piuttosto di quello di Ottone III, che aveva allora tre o quattro anni. Il sovrano è assiso in trono sotto un baldacchino, con ai lati le provincie dell'Impero, una incarnazione estemporale dell'idealizzazione dell'imperatore, che i versi dedicatori di Egberto celebrano come garante di giustizia e di pace, il cui regno era l'età d'oro (« *Iustitiae qui pacis semper amator... placida populos in pace regebat* »).

È questo uno dei più bei ritratti di sovrani prodotti dall'arte ottoniana. L'imperatore appare

idealizzato, giovane, nobile, al di sopra dei popoli del mondo. L'elemento stilistico determinante è la forza plastica che pervade il tutto, e che si sprigiona dalla figura allungata del sovrano, la cui testa è di piccole dimensioni; le teste più piccole del normale sono una caratteristica comune a tutti i personaggi del Maestro del *Registrum Gregorii* (Cfr. fig. 78).

Nel secondo foglio, in cui sono rappresentati san Gregorio e il suo scriba, è ancora più manifesta la sapienza con cui il maestro ha saputo rendere non solo il volume dei corpi, ma anche la profondità dello spazio circostante. Il complesso succedersi dei diversi piani rivela un senso dei valori spaziali che non ha riscontro in quest'epoca. Ecco quindi colti due elementi essenziali dell'arte del Maestro del *Registrum Gregorii*: quello plastico e quello spaziale.

Il fatto che si trattasse spesso, nelle opere del Maestro del *Registrum Gregorii*, di fogli di miniature aggiunti a manoscritti più antichi o iniziati da altri, riflette un aspetto caratteristico e probabilmente unico della sua produzione. Si era per così dire specializzato nel restauro, il completamento e l'abbellimento di opere anteriori. Nei primi anni della sua attività, aggiunse quattro ritratti di evangelisti e alcuni frontespizi purpurei a un libro di Vangeli — passato dalla chiesa di Saint-Martin *supra litus Mosellae* (« sulla riva della Mosella ») vicino a Treviri, al monastero di Strahove a Praga — anch'esso codice più antico, dell'inizio del IX secolo, il cui testo fu ornato d'oro. Più tardi, inserì il ritratto di san Marco in un Evangeliario precarolingio del monastero di Echternach (Harburg 1, 2, Lat. qu. 2), oggi al monastero di Sankt Peter, nella Foresta Nera (Biblioteca del seminario).

Tra queste opere le più importanti sono le sette miniature aggiunte all'evangeliario dovuto agli artisti di Reichenau, Kerald e Heribert, il *Codex Egberti* della Biblioteca municipale di Treviri. Scene come la Strage degli innocenti, oppure Cristo e il centurione, dove l'illusionismo pittorico si fonde alla concezione monumentale della figura umana, hanno decretato a giusta ragione la fama imperitura del manoscritto. Sia-

119. Treviri. Vangeli. Praga, monastero di Strahove.

118. Treviri. Registrum Gregorii: *san Gregorio il Grande e il suo scriba. Treviri, Stadtbibliothek.*

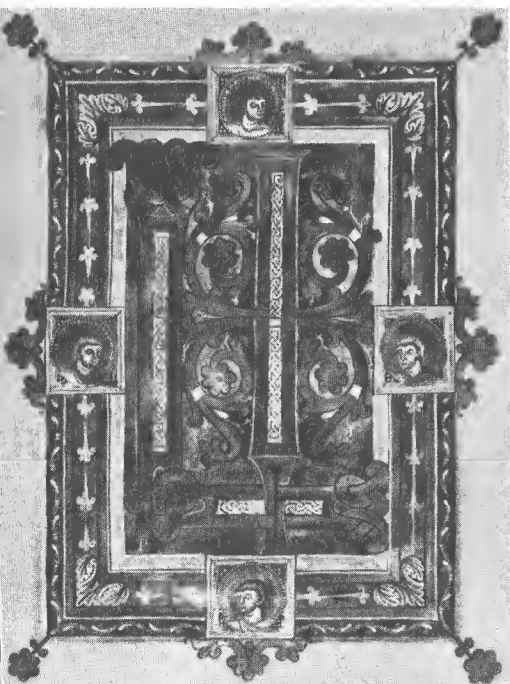
mo di fronte a uno dei grandi cicli cristologici dell'arte ottoniana, legato agli altri manoscritti di Reichenau; ricomparirà nel secondo terzo dell'XI secolo, come una delle basi delle illustrazioni dei Codici di Echternach.

Un equilibrio classico pervade la decorazione di un sacramentario, destinato al monastero di Lorsch e oggi a Chantilly, un capolavoro che, nella sua nobile Crocifissione e nell'euritmia dell'ornato con delicati viticci, definisce l'arte del Maestro ai suoi inizi, cioè intorno al 980. Un libro di Vangeli, offerto nel 1379 da Carlo V di Francia alla Sainte-Chapelle di Parigi, sembra sia stato eseguito poco dopo il *Registrum Gregorii*, stando ad alcuni medaglioni che recano nomi di imperatori. Quest'opera divenne il motore dell'arte ottoniana: Echternach ne riprese il suo Cristo in maestà, e la sua serie di evangelisti si ritroverà per decenni in numerosi manoscritti ottoniani. Questi Vangeli della Sainte-Chapelle presentano un tipo di pagina decorativa che caratterizza l'intero gruppo e che sarà imitato moltissimo altrove: più cornici ad angolo retto che si succedono con una sapiente gradazione di colori, piccoli quadrati e medaglioni ornati di personaggi o di busti negli angoli o in mezzo alle pagine.

È sempre un libro di Vangeli, che non poté essere eseguito prima dell'incoronazione imperiale di Ottone III, avvenuta nel 996, a darci la data dell'ultima opera del Maestro. Il manoscritto, oggi conservato, senza le sue illustrazioni, a Manchester, dev'essere pervenuto a Colonia poco dopo essere stato compiuto. Se il libro dei Vangeli della Sainte-Chapelle era diventato uno dei pilastri della miniatura di Echternach, quello di Manchester ebbe la medesima funzione a Colonia, dove esercitò la sua influenza sino al termine dell'epoca ottoniana. I manoscritti coloniesi ne seguono il modello così da vicino che è possibile ricostituirne le parti mancanti, come per esempio i ritratti di evangelisti, partendo da un codice della seconda

120. Reichenau. Codex Egberti: *la strage degli innocenti. Treviri, Stadtbibliothek.*

121. Treviri. Sacramentario di Lorsch: Crocifissione. Chantilly, Musée Condé.

22. *Treviri. Vangeli della Sainte-Chapelle. Parigi, Bibliothèque Nationale.*

'23. *Treviri. Vangeli. Manchester, John Rylands Library.*

metà dell'XI secolo (Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek, Bibl. fol. 21) quasi una copia del manoscritto di Manchester.

L'opera che ci è rimasta del Maestro del *Registrum Gregorii* è improntata da due caratteristiche fondamentali, evidenti nei fogli di Treviri e di Chantilly. In tutte queste pagine illustrate è sempre presente, e sempre di uguale qualità, quel senso del modellato e del rilievo che conferisce alle composizioni, di equilibrio classicheggiante, una bellezza particolare. La padronanza tecnica si rivela nelle gradazioni delicate dei fondi, che nulla hanno da invidiare a quelli dei manoscritti della bassa Antichità. Ed è certo che il Maestro del *Registrum Gregorii* ne conobbe almeno un esemplare, come appare evidente dalle illustrazioni del *Codex Egberti*, che ricordano l'*Italia* di Quedlinburg (Berlino, Staatsbibliothek, Theol, lat. fol. 485). La forma delle cornici, l'atmosfera vaporosa dei fondi, la chiarezza delle composizioni sono conformi ai canoni dell'arte classica. Il maestro ottoniano non si limitò alla semplice riproduzione di forme tratte dai modelli antichi, ma giunse a una comprensione profonda dell'arte classica; e, una volta coltane l'essenza, quella grandezza calma e armonica divenne da quel momento il suo stesso ideale. All'arte bizantina, senza cui le scene del *Codex Egberti* non avrebbero potuto nascere, va riconosciuta, talvolta la funzione di intermediaria e di iniziatrice.

Il Maestro del *Registrum Gregorii* trasse ispirazione in ugual misura dall'arte carolingia, che poté conoscere nei suoi molteplici aspetti. Treviri possedeva allora un manoscritto della scuola della corte di Carlo Magno, il Codice di Ada (Treviri, Stadtbibliothek, ms. 22), un libro di Vangeli remese, la cui influenza stilistica è palese in una copia contemporanea (Coblenza, Staatsarchiv, Cod. 701), un altro libro di Vangeli della scuola palatina di Carlo il Calvo, conservato a Darmstadt (Landesbibliothek, ms. 746) e, soprattutto, una grande Bibbia turonese, molto vicina a quella di Vivien (Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 1), conservata allora nella vicina città di Metz. Non è un caso

124. *Treviri. Vangeli della Sainte-Chapelle. Parigi, Bibliothèque Nationale.*

125. *Treviri. Vangeli di S. Massimino. Berlino.*

126. *Treviri (?). Annunciazione. Würzburg, Universitätsbibliothek.*

se Tours, la più classica di tutte le scuole carolinge, esercitò sull'artista l'influenza maggiore.

Il Cristo in maestà dei Vangeli della Sainte-Chapelle si ispira a quello della Bibbia turonese, e i ritratti di evangelisti del Maestro dimostrano la sua conoscenza dei tipi carolingi. Nelle pagine decorative — dove i medaglioni e i quadrati degli angoli svelano l'influenza dei manoscritti franco-sassoni — le maiuscole in oro su bande in colore provengono anch'esse da Tours e l'armonia delle pagine iniziali e, soprattutto, il grazioso movimento dei loro viticci, risentono dello spirito che anima gli ornamenti classici dei più bei manoscritti turonesi. Ignoriamo se lo *scriptorium* sia sopravvissuto alla morte di Egberto avvenuta forse nel 993 o se il Maestro del *Registrum Gregorii* abbia lasciato in quel periodo Treviri per lavorare altrove. La sua imponente statura relega in secondo piano tutto il resto della produzione di Treviri e dei dintorni. Un'Annunciazione, su un foglio separato e inserito all'inizio di un manoscritto di Würzburg, appartiene alla cerchia più vicina all'artista. Un libro di Vangeli di S. Massimino di Treviri, dell'inizio dell'XI secolo, contiene una rappresentazione di Cristo davanti ai sette candelabri dell'*Apocalisse*, decisamente ispirata allo stile dei personaggi del Maestro del *Registrum Gregorii*. La sua influenza, si fa sentire nella regione del medio Reno e in molti altri luoghi, e le opere di sua mano o almeno improntate al suo stile divennero modelli per l'arte ottoniana. Ma la sua presenza più decisa si fece sentire negli *scriptoria* di Colonia e di Echternach.

L'APOGEO

Reichenau

Nella stessa Reichenau, lo spirito classico del *Codex Egberti* non ebbe successori. Una volta ancora, l'evoluzione artistica si orientò verso un'altra direzione, il cui ispiratore gli storici dell'arte vogliono riconoscere in quello stesso Liuthar rappresentato mentre offre a Ottone III i Vangeli oggi conservati nel tesoro della cattedrale di Aquisgrana. Questo manoscritto è la celebre testimonianza di quello stile che rappresenta il culmine dell'arte di Reichenau e che, negli anni a venire, creerà manoscritti considerati a ragione tra i capolavori più preziosi dell'arte medievale.

I Vangeli di Aquisgrana contengono una lunga teoria di fastose pagine illustrate, con cornici altrettanto ricche, composte da arcate, colonne scanalate e acroteri le cui ampie forme risaltano agli angoli dei timpani. Spesso scene diverse sono raccolte sotto un'unica arcata, il che fa supporre una disposizione differente nei modelli, i quali, comunque, dovevano avere un sapore fortemente anticheggiante che si riflette in miniature come la danza di Salomè o le vedute urbane, e che stanno all'origine di certe illustrazioni illusionistiche e animate.

L'arte bizantina, che si avverte nell'iconografia delle scene cristologiche, anche in questo caso può avere avuto funzione d'intermediaria. Costantinopoli, dove erano stati miniati cicli importanti a illustrazione del Nuovo Testamento, crea un nuovo tipo di lezionario illustrato, elaborato negli *scriptoria* imperiali. I cicli ottoniani ne costituiscono il *pendant*. Gli elementi delle diverse scene e i diversi gruppi vi appaiono in combinazioni e variazioni sempre rinnovate, costituendo così nuovi cicli e nuove sequenze di scene. Il confronto fra i Vangeli di Aquisgrana e il *Codex Egberti* mette in luce le profonde affinità tra le due opere; una parte delle scene è con tutta evidenza ispirata dai medesimi modelli. Anche fra l'ornamentazione delle iniziali esiste una parentela; nei due manoscritti si ritrovano i medesimi viticci con foglie bulbose che risalgono alle origini stesse dell'arte di Reichenau.

La miniatura più celebre del manoscritto di Aquisgrana è il ritratto del destinatario, Ottone III, apoteosi del sovrano in tutta la sua gloria. Circondato dalla mandorla, è sostenuto dalla Terra e riceve dalle mani di Dio la corona. Il rotolo tenuto davanti a lui dai simboli dei quattro evangelisti ha dato luogo a numerose spiegazioni e interpretazioni, la più semplice delle quali sembra la più plausibile: si tratterebbe di una illustrazione dei versi di dedica della pagina opposta, secondo i quali il Vangelo doveva adornare la corte di Ottone.

Durante questi anni, l'imperatore è diventato il destinatario principale delle opere di Rei-

128. Reichenau. Vangeli di Liuthar: l'apoteosi di Ottone III (part.). Aquisgrana, cattedrale.

chenau. È per lui che viene creato, verso la svolta del millennio, il manoscritto, ornato dal suo grande ritratto con l'omaggio delle province, che si può considerare il frutto più maturo dell'arte di Reichenau. Sia le miniature sia le pagine iniziali rivelano la medesima sensibilità e la stessa maestria artistica e testimoniano di una fantasia creativa e di una fertile inventiva congiunte a un perfezionatissimo senso della forma. Le magnifiche pagine ornamentali riproducono ancora una volta i vecchi motivi di Reichenau, i fondi porpora lavorati in oro e i nodi dei complessi intrecci che si combinano con foglie e fiori dalle ampie forme di chiara derivazione bizantina. Il ciclo delle scene del Nuovo Testamento — il più vasto di tutti i cicli ottoniani — continua quello del Codice di Aquisgrana. Ma le affinità iconografiche rendono solo più percepibili i cambiamenti che lo stile ha subìto. I Vangeli di Ottone III sono espressione di un'arte che si compiace soprattutto di mezzi lineari. Composizioni chiare ed equilibrate si uniscono a forme divenute più solide e più espressive a formare miniature solenni e di ampio respiro.

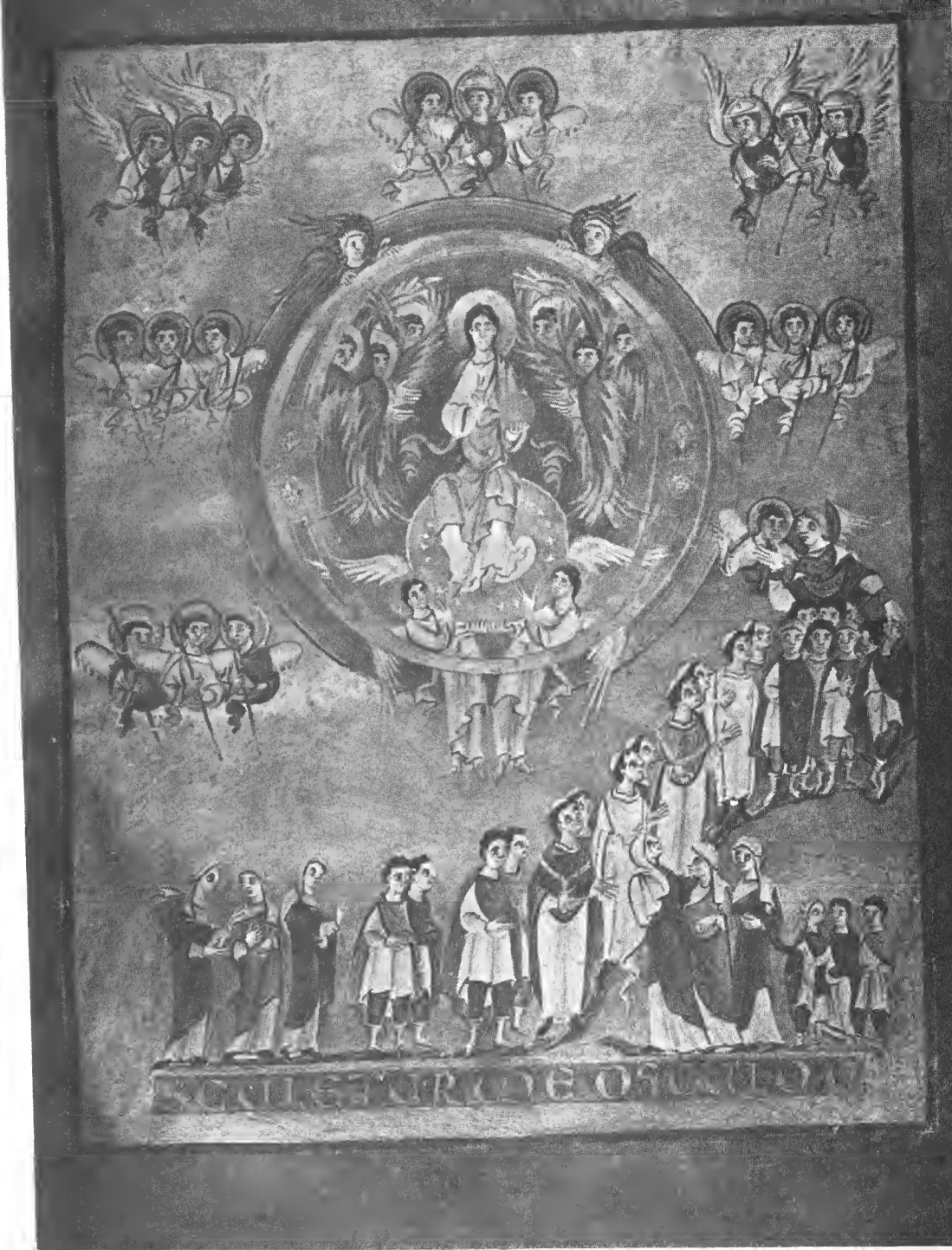
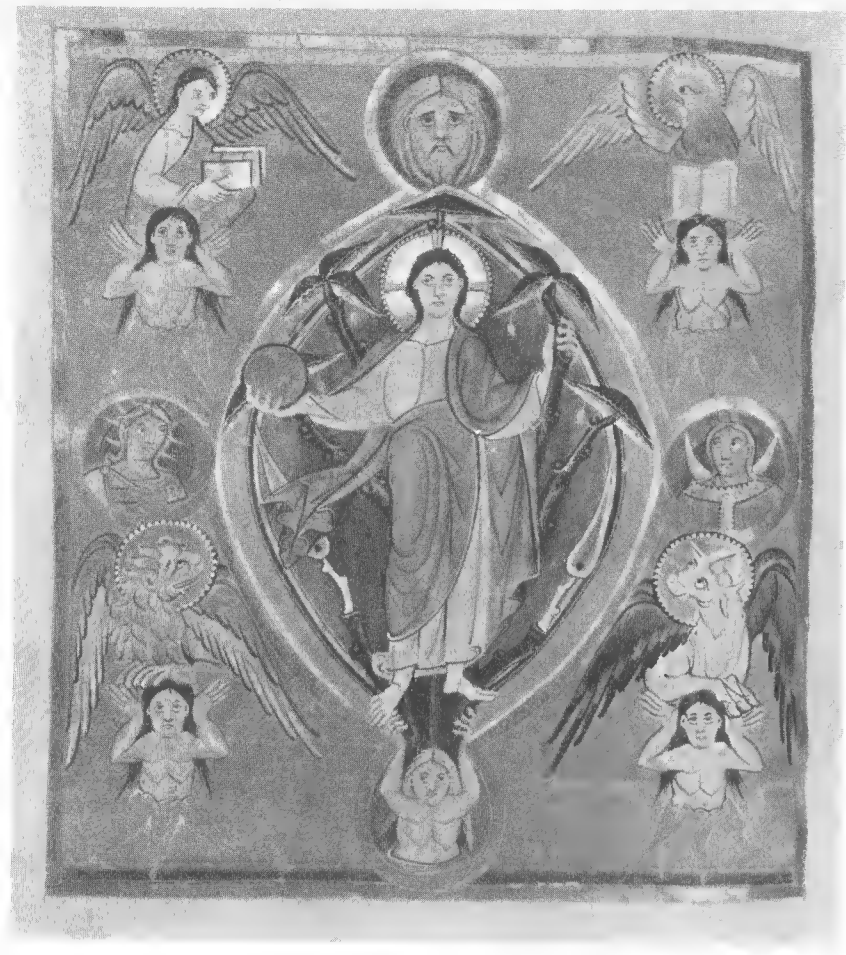
Assieme ai Vangeli di Ottone III giunsero in possesso del suo successore Enrico II probabilmente anche due manoscritti di commentari dell'Antico Testamento, le cui pagine illustrate,

127. Reichenau. Vangeli di Liuthar: la danza di Salomé. Aquisgrana, cattedrale.

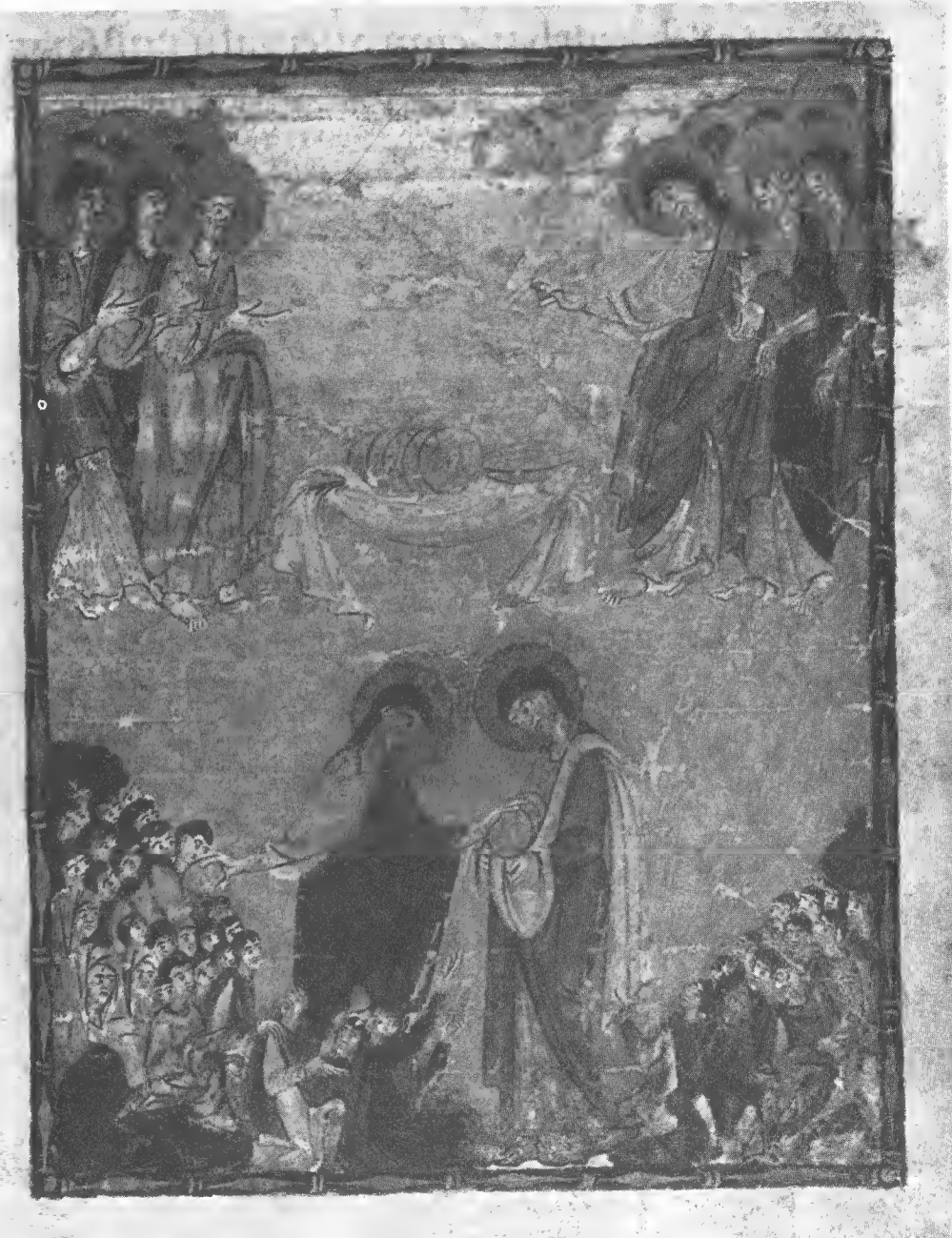
131-132. Reichenau. Commentario del libro di Isaia. Bamberga, Staatsbibliothek.

oltre al loro eccezionale interesse iconografico, presentano una combinazione di figure e ornamenti che rivela una splendida fantasia e una notevole sicurezza nella distribuzione delle grandi composizioni di gruppi in movimento. Una O diviene la mandorla del Cristo, e i viticci di una V servono da supporto ai personaggi di Isaia e dell'angelo che gli purifica le labbra con un tizzone ardente.

Si comprende facilmente come il fascino e l'attrazione di questo stile ne abbiano determinato un vasto raggio d'influenza. Se ne trova uno dei primi esempi in un manoscritto arrivato presto in Italia e oggi alla Biblioteca Vaticana, che ne è un riflesso più dolce, più delicato, se si vuole, nei suoi particolarissimi toni azzurri. I ritratti degli evangelisti corrispondono ai tipi dei Vangeli di Ottone III, ma l'iconografia delle scene offre caratteristiche altrove sconosciute.

Il gruppo di Liuthar sopravvive alla svolta del millennio, come dimostrano un codice a Bamberga, composto poco prima del 1002, anno della morte di Ottone III, e un altro manoscritto di Reichenau, conservato a Monaco, che risale all'epoca di Enrico II. Quest'ultimo comprende un'u-

133. Reichenau. Commentario del Cantico dei Cantici. Bamberga, Staatsbibliothek.

134. Reichenau. Vangeli: Cristo nell'Albero della vita. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.

nica miniatura, raffigurazione simbolica e allegorica di Cristo nell'Albero della vita. In una lunetta delle tavole di canoni si trova la più antica rappresentazione della Resurrezione nota fino ad oggi.

L'evoluzione dello stile del gruppo di Liuthar continua. La funzione della linea, che già si avverte nei Vangeli di Ottone III, acquista un'importanza crescente: le forme diventano sempre più statiche e paiono tendere verso l'espressionismo. Questo stile trova il suo apogeo nell'evangeliario che Enrico II fece eseguire per offrirlo, come dono della coppia regale, alla nuova cattedrale di Bamberga. Il senso dell'espressività e della solennità raggiunge qui il *pathos*. Fatto caratteristico, sovente le immagini si estendono su due pagine. Personaggi irreali, molto grandi,

135. Alemannia. Evangeliario: la moltiplicazione dei pani. Roma, Biblioteca Vaticana.

136. Reichenau. Evangeliario di Enrico II. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.

si distaccano isolati su vasti fondi oro il cui vuoto contribuisce a potenziare l'effetto prodotto dall'immagine, mentre l'espressione che anima i gesti conferisce loro una sorta di potere magico. La forma artistica cerca di rendere il soprannaturale.

L'Evangeliario di Enrico II rappresenta un limite che non può essere superato. La celebre *Apocalisse* di Bamberga, un altro dei manoscritti di Reichenau eseguiti per Enrico II, presenta già forme decantate e placate. Le visioni del profeta costituiscono l'oggetto di rappresentazioni che traspongono elementi formali di modelli antichi in uno stile nuovo. La Gerusalemme cele-

137. Reichenau. Evangeliario di Enrico II. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.

ste, la città dalle dodici torri, ci ricorda ancora una volta le grandi composizioni delle opere precedenti.

Colonia

Senza la conoscenza della miniatura di Colonia, si avrebbe solo un'idea molto imperfetta e frammentaria dell'arte ottoniana. Il mondo dei manoscritti di Colonia è unico, perfettamente di-

138. *Reichenau. Evangeliario di Enrico II: l'annuncio ai pastori. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.*

139-140. *Reichenau. Apocalisse: l'angelo con la pietra molare. La nuova Gerusalemme. Bamberga, Staatsbibliothek.*

stinto da tutto ciò che fu prodotto negli altri *scriptoria* ottoniani. Non sono gli scopi che persegue a differenziarlo così tanto dalle altre grandi scuole, ma i mezzi di cui si serve per raggiungerli. In effetti, i procedimenti figurativi della miniatura di Colonia derivano da un'arte pittorica, da uno stile impressionista e illusionista che trova i suoi ascendenti nell'eredità della Bassa Antichità ellenistica, alla quale il Medioevo continuò a ispirarsi e che fu trasmessa tramite intermediari bizantini e carolingi. Le diverse correnti della tradizione, tutte le sopravvivenze e tutti i rinnovamenti di questo stile sono fusi nella produzione complessiva della Colonia ottoniana, dove esistevano forze artistiche capaci di captarli e di conferir loro un'impronta originale.

La storia della scuola di pittura ottoniana a Colonia è molto nota, soprattutto grazie all'opera che le hanno consacrato Peter Bloch e Hermann Schnitzler. Tutti i suoi capolavori scorrono davanti a noi in una successione coerente di manoscritti e di gruppi di manoscritti che inizia alla fine del X secolo e prosegue fino al termine di questo periodo, alla fine dell'XI. Si possono ora distinguere tutte le tappe dell'evoluzione e riconoscerne, in larga misura, le fonti e le condizioni, gli inizi e i mutamenti.

La scuola di pittura di Colonia deve la sua lunga esistenza a una peculiarità essenziale: l'immutabile attaccamento ad alcune forme fondamentali prese categoricamente come modello perfetto. Dalle origini, nella misura in cui possiamo conoscerli, si assiste a un notevole sforzo artistico che porta alla definizione di tipi e di forme decorative che costituiranno, sino all'ultimo, il repertorio costante dei manoscritti coloniesi. Le innovazioni introdotte a più riprese nel

corso dei decenni non rappresentano generalmente che varianti di forme già esistenti, a meno che non assurgano anch'esse al rango di tipi che si perpetueranno nel repertorio della scuola.

Un manoscritto coloniese comporta sempre, per esempio, una serie di pagine decorative all'inizio o in testa ai vari capitoli — all'inizio dei Vangeli o del canone della messa — pagine con scrittura su fondo porpora incorniciato con semplicità e pagine di iniziali o di *incipit* con cornici più ricche, decorate da piccoli quadrati e medaglioni. I libri di Vangeli e i sacramentari presentano le stesse forme e un ritratto d'autore — che si tratti di san Gerolamo o di san Gregorio — vi è usato con uguale regolarità. Queste due forme di manoscritti comportano una pagina col Cristo in maestà, nella quale sono raffigurati, oltre a Cristo in trono tra due angeli e il Tetramorfo al di sopra della sfera dei mondi, i quattro grandi profeti dell'Antico Testamento: Isaia, Daniele, Ezechiele e Geremia. Questa vasta composizione di numerosi personaggi non sempre è completa, ma le forme più semplici ne sono manifestamente delle riduzioni. I libri dei Vangeli riproducono un certo tipo di tavole di canoni, file di arcate classiche a pilastri triangolari; dispongono, inoltre, di un repertorio determinato di ritratti di evangelisti, repertorio costituito a partire dai primi manoscritti e che non si amplia se non nel caso del secondo terzo del secolo. Infine, i manoscritti della grande epoca, che va sino alla fine del secondo decennio dell'XI secolo, presentano un ciclo di illustrazioni del Nuovo Testamento che costituisce di per sé tutta la gloria della miniatura coloniese.

Ci sembra necessario insistere soprattutto sugli inizi, sul momento cioè in cui si stabiliscono le fondamenta che serviranno da sostegno all'evoluzione di tutto un secolo. Non vi è dunque niente di stupefacente nel fatto che le creazioni più belle, più ardite e più ricche d'ispirazione della miniatura di Colonia siano quelle del periodo primitivo.

Ancor oggi si ignora il luogo dove esattamente si trovava lo *scriptorium*. Alcune ipotesi propendono per il monastero di S. Pantaleone, fondazione dell'arcivescovo Bruno, fratello dell'imperatore Ottone il Grande. S. Pantaleone godeva del favore particolare della casa ottoniana, e la imperatrice Teofano vi fu sepolta nel 991, esaudendo una sua volontà.

I manoscritti coloniesi — codici sontuosi dalla ricca decorazione — erano chiaramente destinati a una clientela ben definita: le chiese nobili della stessa Colonia — S. Gereone, i SS. Apostoli, S. Maria *ad gradus* — monasteri aristocratici come Gerresheim o Meschede. I Vangeli coloniesi pervenuti a Bamberga vi furono probabilmente portati da uno dei grandi donatori; un altro, oggi a Varsavia, vi giunse al seguito di una nipote di Ottone II, Richeza, regina di Polonia.

Il manoscritto più antico tra quelli rimastici fu eseguito per l'arcivescovo Everger (984-999) e destinato da questo alla cattedrale di Colonia. Le sue due uniche miniature, che rappresentano l'arcivescovo in venerazione davanti a san Pietro e a san Paolo, mostrano in modo evidente certe caratteristiche bizantineggianti ispirate senza dubbio dalla corte; queste pagine illustrate sono il preludio alla vera grande epoca, che inizia con un libro di Vangeli scritto per la chiesa di S. Gereone, quando Ottone III assurse alla dignità imperiale (996); il nome di quest'ultimo compare anche in un prezioso sacramentario della stessa chiesa.

Nei Vangeli di S. Gereone coesistono quasi tutti gli elementi basilari della miniatura coloniese, cioè le caratteristiche tavole dei canoni, le pagine decorative, quattro in testa a ogni Vangelo, compreso il ritratto dell'evangelista; il libro si apre con un'immagine di Cristo in maestà attorniato da numerosi personaggi, angeli, simboli degli evangelisti e i quattro testimoni.

L'origine di questi elementi è evidente. Le tavole di canoni e le pagine decorative derivano direttamente dal Maestro del *Registrum Gregorii*, e, più precisamente, da una delle sue ultime opere, il libro dei Vangeli scritto nel 996 per Ottone III e oggi conservato a Manchester, privo

141. Colonia. Lezionario dell'arcivescovo Everger. Colonia.

142. Colonia. Vangeli di S. Gereone. Colonia.

però delle sue illustrazioni. Le tavole di canoni corrispondono esattamente e le cornici delle pagine decorative presentano la stessa disposizione, gli stessi quadri e gli stessi medaglioni con teste e busti. Il fatto che i pittori coloniesi abbiano proprio utilizzato i Vangeli di Manchester e non un altro manoscritto del maestro di Treviri trova la sua miglior conferma nella copia fedele che ne dà il codice, databile intorno al 1066, conservato a Stoccarda (Württembergische Landesbibliothek, Bibl. fol. 21). Il che ci induce a spostare la data dei Vangeli di S. Gereone a dopo il 996.

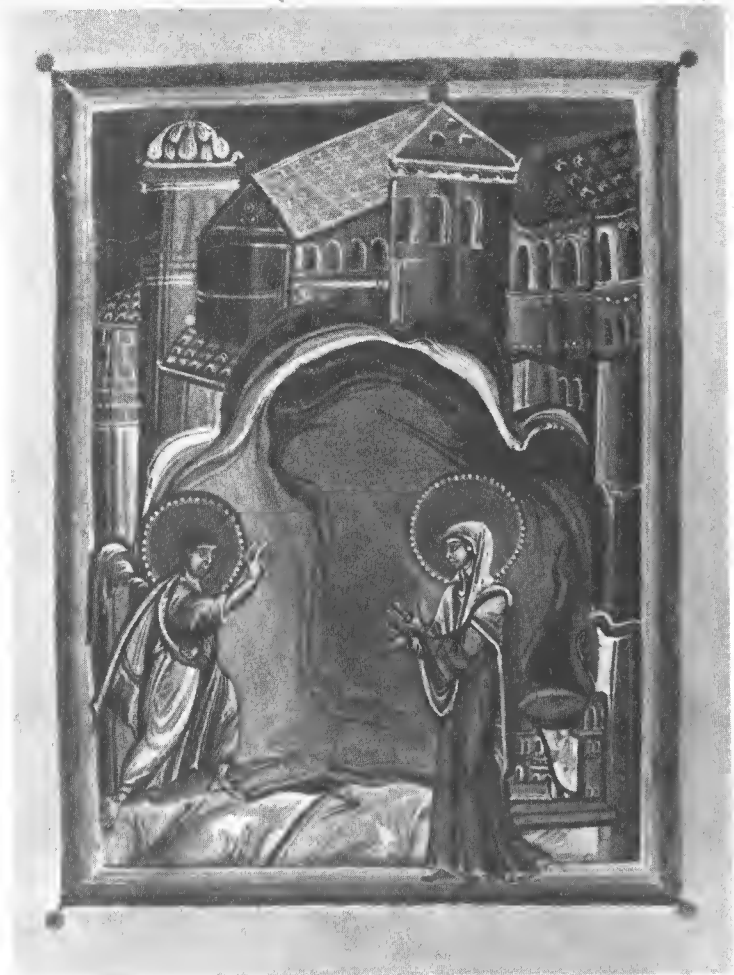
Gli evangelisti appaiono senza i loro simboli, secondo la tradizione antica e bizantina; la tipologia dei personaggi proviene dal vasto repertorio sviluppato dall'arte carolingia, ma trasmesso, almeno per due di questi, Matteo e Marco, sempre dal manoscritto di Manchester. Questi ultimi sembrano derivare direttamente da un tardo manoscritto carolingio, la cui influenza si fa sentire anche nei motivi ornamentali e principalmente nello stile delle miniature, pittoricamente diversissimo da quello, classicheggiante, del Maestro del *Registrum Gregorii*.

Nelle miniature del Sacramentario di S. Gereone, databile tra il 996 e il 1002, si nota la comparsa di una terza componente, essenziale per gli inizi della scuola coloniese: Bisanzio. Il ciclo di scene del Nuovo Testamento, che rappresenta le grandi feste dell'anno, è senza alcun dubbio da accostare a un manoscritto bizantino d'epoca macedone, opera importante, probabil-

143. Colonia. Sacramentario di S. Gereone: le pie donne al sepolcro. Parigi, Bibliothèque Nationale.

mente uscita dai laboratori di corte di Costantinopoli. La sua presenza a Colonia non si può spiegare che attraverso le strette relazioni tra la corte ottoniana e lo *scriptorium* o tra quest'ultimo e il personaggio che ne ordinò l'esecuzione.

L'iconografia delle scene, lo stile dei personaggi, svelti e raffinati, non lasciano adito ad alcun dubbio sulla loro origine bizantina; tuttavia, le miniature sono colme di una animazione e di un'espressività che le distinguono profondamente dai loro modelli. Il fasto degli abiti — come quelli degli angeli o di Pilato — evoca anch'esso l'atmosfera della corte, splendida traccia dell'influenza esercitata dall'imperatrice Teofano. Non ci si stupirebbe di incontrare nella miniatura dell'Annunciazione la scritta *ab angelo imperatoris caelorum* (da parte dell'angelo dell'imperatore dei cieli).

144. Colonia. Sacramentario di S. Gereone: le guardie da Pilato. Parigi, Bibliothèque Nationale.

145. Colonia. Sacramentario di S. Gereone: Annunciazione. Parigi, Bibliothèque Nationale.

Questa prima fase della miniatura coloniese raggiunge il suo momento migliore poco dopo la svolta del millennio, nel primo quarto dell'XI secolo, quando questa scuola produce la sua opera principale, il codice che Hitda, badessa di nobile stirpe, regalò al suo monastero. Niente sappiamo della vita di questa Hitda di Meschede, nella quale forse bisognerebbe riconoscere la *pia Hitda* che ordinò a Colonia un manoscritto per il monastero di Gerresheim e che doveva appartenere a quella cerchia di fanciulle nobili formatasi attorno alle figlie dell'imperatore, a Quedlinburg e Gernrode, a Essen e Gerresheim.

I Vangeli di Hitda continuano il linguaggio che i primi manoscritti avevano abbozzato, in-

146. Colonia. Vangeli della badessa Hitda: Cristo che placa la tempesta. Darmstadt, Hessische Landesbibliothek.

tensificandolo e arricchendolo di pathos. Il ciclo di scene del Nuovo Testamento racchiude quindici miniature, raggruppate a tre o a quattro all'inizio dei diversi Vangeli, a fronte delle pagine decorative. Queste immagini sono stupendamente soffuse di vita. I personaggi si muovono, agiscono, oltrepassano persino la cornice che li racchiude; qui l'elemento decorativo assume una nuova funzione sia si tratti delle architetture degli sfondi, sia, e soprattutto, del paesaggio, come si nota nella bella raffigurazione del Battesimo del Cristo. Ma la miniatura più celebre di tutta la serie è la scena incomparabile di Cristo che placa la tempesta; qui la pittura coloniese raggiunge l'assoluta padronanza dei suoi mezzi espressivi. Tutto si risolve in movimento e in colore, la sintesi tra l'espressività ottoniana e lo stile illusionista, trasmesso quasi certamente agli artisti occidentali da un'opera della rinascenza macedone, è perfetta. A giusta ragione, questa fase della miniatura coloniese è designata col nome di 'gruppo pittorico'.

Il Sud-Est. Ratisbona e Salisburgo

Nel Sud-Est dell'Impero ottoniano, la civiltà del IX secolo, distrutta dalle invasioni degli Unghari, aveva trascinato nella sua rovina le scuole dell'epoca carolingia. Ma qualche anno dopo la vittoria di Lechfeld, avvenuta nel 955, e con la quale l'ordine e la pace furono ristabiliti, cominciano ad apparire le prime manifestazioni di un nuovo sviluppo della miniatura che darà numerosi frutti all'inizio dell'XI secolo. Al centro di questo movimento stanno Ratisbona e Salisburgo: Ratisbona, capitale degli ultimi Carolingi, che accresce il suo splendore sotto il dominio di una famiglia ducale, ramo della casa imperiale degli Ottoni; e l'antica e venerabile Salisburgo, i cui arcivescovi governano una provincia ecclesiastica che si spinge profondamente a Sud, verso l'Italia e la Dalmazia. Attorno ai manoscritti eseguiti nei principali monasteri di queste due città — S. Emmerano a Ratisbona e S. Pietro a Salisburgo — si trovano, negli altri monasteri del paese, *scriptoria* noti nella storia dell'arte col nome di 'Scuola monastica bavarese'. Il più importante è quello di Tegernsee, una delle fondazioni benedettine più antiche del ducato. Una menzione particolare spetta alla sede episcopale di Freising e a Seeon, fondato da un amico di Enrico II. Il passato e il presente, la tradizione e l'innovazione determinano contemporaneamente le caratteristiche comuni e le diversità di questi *scriptoria*, legati tra loro da una fitta rete di scambi, sì da formare nell'ambito dell'arte ottoniana una provincia tanto estesa quanto ricca d'interesse.

Al termine di questo periodo, cioè verso la fine del X secolo, molti fattori contribuirono a fare di Ratisbona un centro d'arte. Duchi ambiziosi e potenti, vescovi e abati attivi e intelligenti, aperti alle idee di riforma provenienti da Ovest, formano una teoria di personalità di primo piano, che culmina con Enrico II, ultimo duca e ultimo imperatore della casa ottoniana residente a Ratisbona.

L'idea di rianimare la grande tradizione carolingia della città, di rinnovare il suo antico splendore è già evidente nell'opera che inaugura la miniatura ottoniana di Ratisbona; un'opera di restauro, e praticamente uno degli esempi più antichi a noi noti di lavoro di conservazione. Il celebre *Codex Aureus* di Carlo il Calvo, che faceva parte dei ricchi doni offerti dall'imperatore Arnolfo al monastero di S. Emmerano, aveva subìto danni nel corso di quel secolo così agitato, e l'abate Ramwold (975-1001) lo fece restaurare, *renovare*, dai pittori Aripo e Adalpertus, come ci tramanda una nota del manoscritto. Contemporaneamente, Ramwold, fiero di aver legato il suo nome a quello dell'imperatore carolingio, faceva aggiungere all'inizio dell'opera il suo

147. Colonia. Vangeli della badessa Hitda: battesimo di Cristo. Darmstadt, Hessische Landesbibliothek.

ritratto, circondato da una decorazione che imitava quella dei successivi fogli carolingi.

Questo legame immediato con le forme del *Codex Aureus* doveva essere decisivo per lo sviluppo della giovane miniatura ottoniana a Ratisbona. Per alcuni decenni, il manoscritto carolingio esercitò una profonda influenza sulle scuole ottoniane del Sud-Est della Germania. Il valore che gli fu attribuito si spiega sia con l'orgoglio di possedere un dono così importante dell'imperatore Arnolfo, sia, e soprattutto, con la riverenza che il monastero di S. Emmerano provava per il grande passato carolingio. Se ne trova una stupefacente testimonianza in una rappresentazione della messa del patrono, sant'Erardo, in cui è raffigurato il tesoro di Arnolfo, il suo *ornatus palatii* menzionato nelle fonti: il celebre ciborio in oro, conservato ancor oggi a Monaco, la corona, i vasi liturgici dell'altare, tessuti preziosi e soprattutto lo stesso *Codex Aureus*, venerabile modello dello *scriptorium* ottoniano.

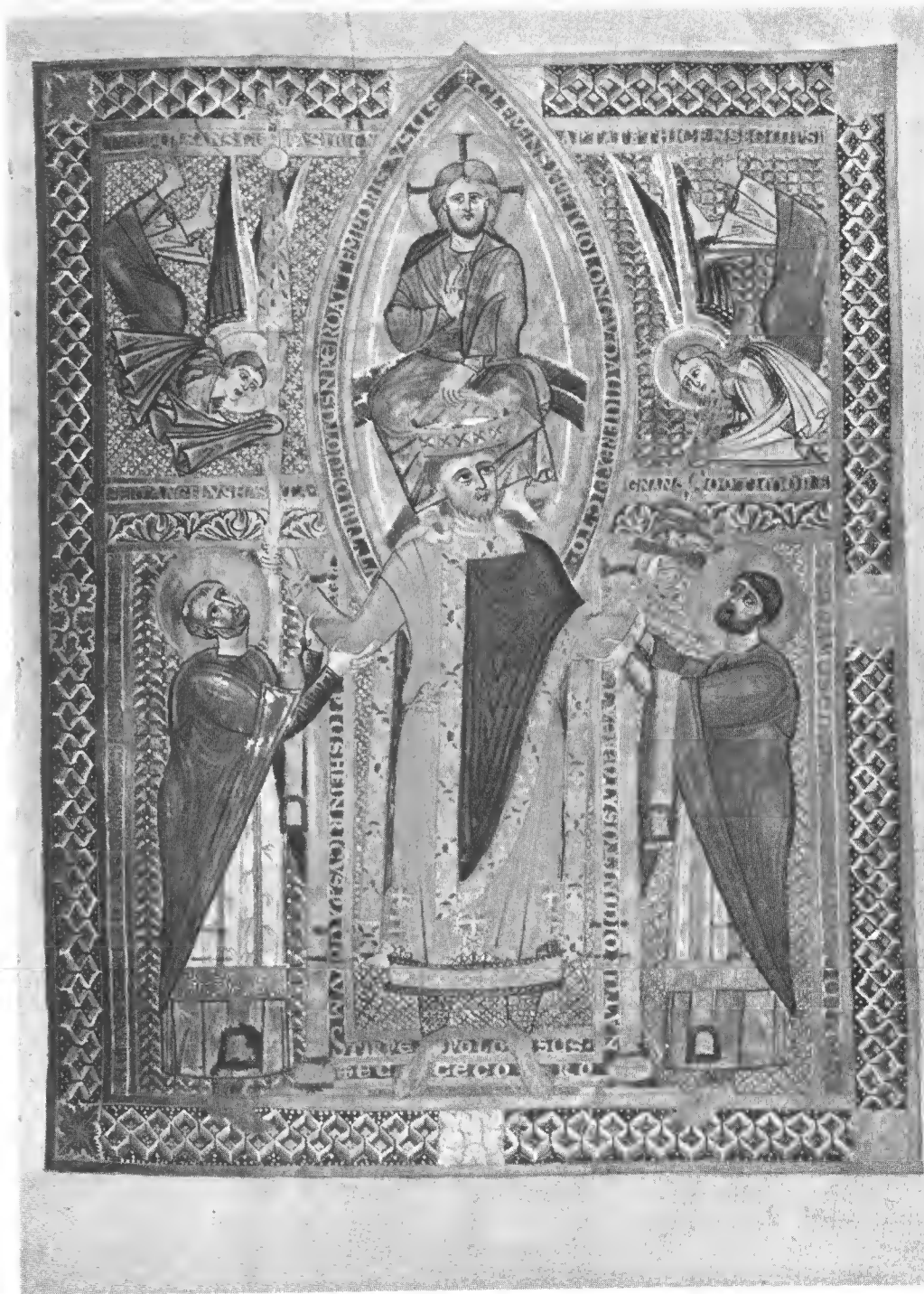
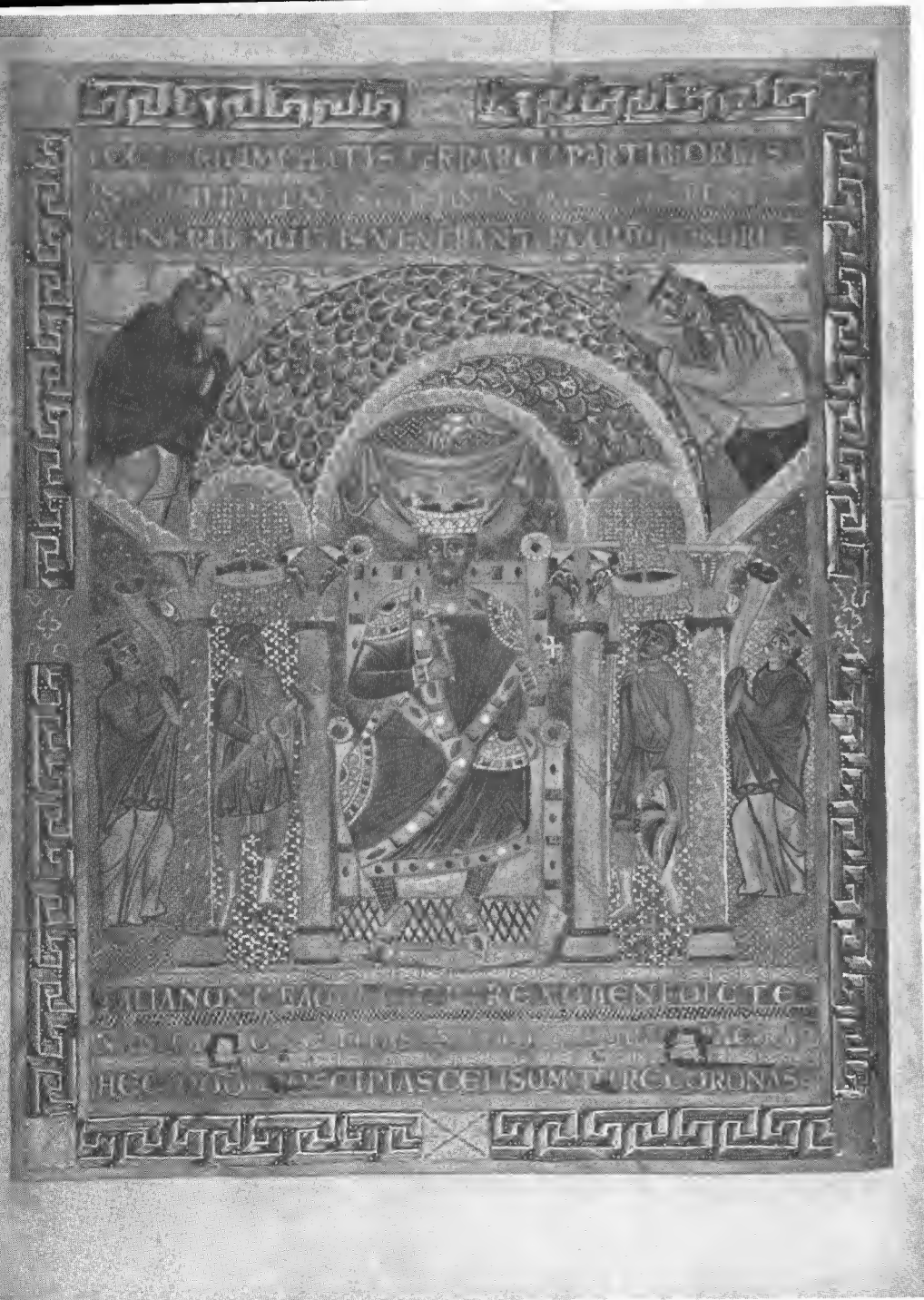
Le opere dell'inizio che ci sono rimaste, un codice di regole monastiche composto per il duca (Bamberga, Staatsbibliothek, Lit. 142) e un evangeliario (Pommersfelden, Gräflich Schönbornsche Bibliothek, ms. 340), corrispondono per il loro carattere alle pagine di Ramwold nel *Codex Aureus*: gli ornamenti si ispirano, oppure imitano, forme carolinge e lo stile dei personaggi, lineare e grafico, è piuttosto primitivo.

Una decina di anni più tardi, si riproducono di nuovo le sontuose pagine ornamentali del manoscritto carolingio, la mano di Dio, l'Agnello e molte altre, fin nei minimi particolari, con la cornice a fogliami caratteristica della scuola di Carlo il Calvo, e persino le linee della scrittura percorse da viticci: questo avviene nel sacramentario scritto per Enrico II prima del 1012, dove non ci si accontenta di imitare la parte ornamentale del *Codex Aureus*, ma si copiano anche le miniature.

Si prende come modello per un ritratto di Enrico II quello di Carlo il Calvo. Il ritratto di Enrico non differisce dall'immagine carolingia se non in qualche particolare; un'interessante differenza appare sia nel modo con cui è stata concepita la testa del re, dove il tipo carolingio è sostituito da un ritratto ottoniano, sia nel tentativo di rendere ancor più sfarzose e regali le vesti con l'aggiunta di ornamenti d'oro.

Ma la maggiore diversità tra questo ritratto e il modello carolingio sta in una policromia di ben altro spirito: la pagina ottoniana dispone di una gamma di colori più chiara e più luminosa di quella, scura e pesante, dello *scriptorium* palatino di Carlo il Calvo. E questa nuova policromia ci conduce, insieme ad altri elementi, all'individuazione della seconda grande forza che ha agito sull'arte di Ratisbona: Bisanzio. Essa si rivela in modo più suggestivo nel secondo ritratto di Enrico II contenuto nel sacramentario, che mostra non più il trionfatore in trono dell'altra miniatura, ma il sovrano che deriva i suoi poteri da Dio. Cristo stesso lo incorona, gli angeli gli consegnano le armi, spada e lancia. Nella rappresentazione compare anche la mano di Dio, che vuole esprimere l'appoggio divino, ma questa nuova investitura del sovrano, al quale i patroni di Ratisbona, Emmerano e Ulrico, sostengono le braccia come a un secondo Mosè, non trova parallelo che in manoscritti bizantini dell'epoca, come il Salterio di Basilio II (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, gr. 17).

Questa unione tra l'elemento indigeno carolingio e l'elemento bizantino, che appare per la prima volta nel Sacramentario di Enrico II, si ritrova anche in altre opere della scuola. Per spiegare questa presenza bizantina, bisogna tener conto dell'influenza della corte, che doveva essere in possesso di numerose opere d'arte provenienti da Costantinopoli, come dimostrano gli oggetti d'avorio o di smalto che ci sono noti. Ma lo stesso fenomeno si ritrova anche in altri manoscritti del Sud-Est, lontani dalla corte, oltre il periodo di Enrico II e fuori della città di Ratisbona,

148. Ratisbona. Evangeliario della badessa Uta: la messa di sant'Erardo (part.). Monaco. Bayerische Staatsbibliothek.

il che ci induce a cercare altre cause più essenziali e non limitate a un unico ambiente. La situazione geografica del paese, aperto verso il mondo bizantino, è forse la più importante.

Di più, già all'inizio, si nota la comparsa di una seconda caratteristica dell'arte medievale di Ratisbona. Si tratta del contenuto intellettuale e speculativo, teologico e simbolico delle figure che si affermerà nella miniatura del XII secolo caratterizzando le sue illustrazioni allegoriche e tipologiche. La seconda opera fondamentale della miniatura ottoniana di Ratisbona, un Evangeliario sontuosamente decorato, eseguito nei primi decenni dell'XI secolo per la badessa Uta di Niedermünster (1002-1025) è una monumentale espressione di questi complessi programmi; la suddivisione delle pagine, ispirata a modelli carolingi, era tutta designata per simili rappresentazioni. Alle spalle di queste illustrazioni stanno le idee dello Pseudo-Dionigi dovute alla venerazione di san Dionigi a Ratisbona [a causa della falsa identificazione tra i due personaggi avvenuta nel secolo IX a opera dell'abate Ilduino. *N.d.T.*], dove non si esitava a produrre un falso atto di traslazione per potersi dire in possesso delle reliquie del santo. Così, la miniatura già menzionata della messa di sant'Erardo è imbevuta delle teorie neoplatoniche dello Pseudo- Aeropagita e del suo traduttore carolingio, Giovanni Scoto Eriugena. Le didascalie delle rappresentazioni — parzialmente redatte in greco — indicano che qui sono rappresentate le grandi tappe della salvezza, i tre gradi: *umbra legis* (« l'ombra della legge »), l'era precristiana, sottomessa alla legge di Mosè; il *corpus Ecclesiae* (« il corpo della Chiesa »), la Chiesa, e l'era della luce eterna, *lux aeternae vitae* (« la luce della vita eterna »). I paramenti sacerdotali, molto insoliti, del celebrante si rifanno al costume dei grandi sacerdoti dell'Antico Testamento.

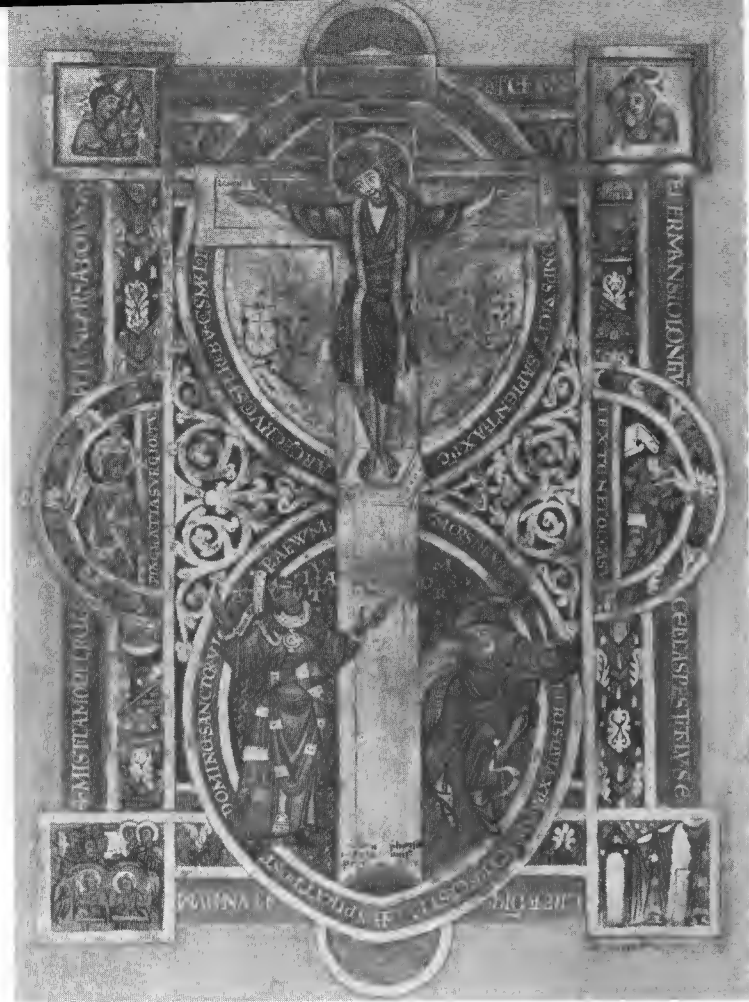
La Crocifissione, che figura sulla pagina opposta, ha un contenuto ancor più complesso: vuol descrivere la vittoria di Cristo sulla morte. Gesù crocifisso — che la stola designa quale prete — appare circondato da personaggi allegorici, tra i quali *Vita* e *Mors* (la Vita e la Morte), *Ecclesia* e *Synagoga* (la Chiesa e la Sinagoga). Nello sfondo compaiono tavole che stabiliscono un parallelo tra le quattro tappe della Redenzione e i quattro concetti fondamentali della geometria e della musica: il punto, la linea, la superficie e il volume da un lato, il suono e l'intervallo, *Sistema* e *Concentus*, dall'altro. Tutto questo si può riallacciare all'opera del monaco Hartwic, di S. Emmerano, che aveva studiato a Chartres sotto la guida del celebre vescovo Fulberto (1006/1007-1028), la cui scuola era uno dei grandi centri del tempo per gli studi delle sette Arti liberali, *Artes liberales*.

L'Evangeliario di Uta segna la piena maturità dell'arte ottoniana di Ratisbona. Nelle elaborate concezioni delle cornici, nelle pagine decorative e nelle parti ornamentali si ritrovano ancora l'influenza e la sopravvivenza delle forme del *Codex Aureus*, mentre le rappresentazioni delle figure umane testimoniano della coerente volontà di raggiungere uno stile proprio. Un libro di Vangeli, dono imperiale fatto a Montecassino (Roma, Biblioteca Vaticana, Ottobon. Lat. 74), contiene un ritratto di sovrano che denota una fase un po' più avanzata e dove già si avverte un certo irrigidirsi dello stile.

Contemporaneamente, accanto alla produzione di manoscritti di lusso, comincia a prendere l'avvio una produzione di minore importanza, atta però a rispondere alla richiesta di libri liturgici da parte delle fondazioni di Enrico II. Sotto la direzione del suo amico, l'abate Gerhard, si stabilì a Seeon un attivo *scriptorium*, dove si eseguivano principalmente manoscritti destinati alle chiese e ai monasteri di Bamberga: opere liturgiche come evangeliari, pontificali e graduali, ai quali bisogna aggiungere un codice di regole monastiche per il monastero di Michaelsberg a Bamberga (Bamberga, Staatliche Bibliothek, Lit. 143). In queste opere, scritte con estrema cu-

149. Ratisbona. Sacramentario di Enrico II: Enrico II in trono. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.

150. Ratisbona. Sacramentario di Enrico II: Enrico II incoronato da Dio. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.

151. Ratisbona. Sacramentario di Enrico II: pagina ornamentale con la mano di Dio. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.

152. Ratisbona. Evangeliario della badessa Uta. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.

ra, la parte decorativa si limita a iniziali a viticci d'oro; solo alcune contengono figure umane, come il ritratto di Enrico II o scene del Nuovo Testamento, queste ultime poco numerose, il cui stile si riallaccia a quello di Ratisbona (Bamberga, Staatliche Bibliothek, Bibl. 95). Non è stato possibile identificare, nelle liste della cancelleria imperiale, quel Marcus che un'aggiunta posteriore posta all'inizio nomina come scriba in uno di questi manoscritti proveniente da Kaufungen, fondazione della moglie di Enrico II, Cunegonda. Ma, anche senza quest'ultima prova, i contatti di Seeon con l'imperatore non possono essere messi in dubbio.

Con la morte di Enrico II, avvenuta nel 1024, la corte ottoniana di Ratisbona scompare. Tuttavia l'arte della miniatura che vi si era sviluppata non si spenge, ma continua a Salisburgo.

DAGLI OTTONIANI AI SALÎ

L'estinguersi della dinastia sassone non segnò la fine di quella che è chiamata l'arte ottoniana. Se si considerano i due grandi centri ottoniani per eccellenza, Reichenau e Colonia, intorno al 1030 e anche oltre, ci si rende conto di come questa tradizione artistica prosegua fiorente, fino a raggiungere il suo momento più alto nel primo quarto del secolo.

Per Reichenau, questi decenni rappresentano l'apogeo del suo irraggiamento e della sua influenza. Dopo i periodi travagliati che il monastero aveva trascorso all'inizio del secolo, il grande abate Bernone (1008-1048) aveva ristabilito l'ordine e la tranquillità. Come non mai il monastero continua a produrre per l'esportazione. Le ordinazioni giungono da ogni dove, come attestano manoscritti conservati ancor oggi in numerose biblioteche. Hillinus, canonico coloniese, Engilmarus, vescovo di Parenzo (1028-1037), fanno eseguire Vangeli (Colonia, Metr. 12; Harburg); lo stesso abate Bernone invia una copia splendidamente decorata del suo *Tonarius*, un trattato di musica da lui stesso scritto (oggi a Cleveland, Museum of Art), all'arcivescovo Pilgrim di Colonia, al quale era dedicato. Da parte sua, il primo imperatore salico, Corrado II, commissiona a Reichenau un libro di Vangeli per una delle sue fondazioni, il monastero di Limburg. Questo codice, dalla decorazione particolarmente ricca, e che è considerato una delle opere più importanti di questo gruppo nella sua fase più tarda, mostra caratteristiche iconografiche nuove che saranno d'ora in poi adottate dalla scuola e che riappariranno nei manoscritti successivi.

L'arte di Reichenau era divenuta un modello per molti *scriptoria*, che la imitarono o ne trassero ispirazione. Riguardo alle derivazioni di questa scuola, che cominciavano a prendere l'avvio e che non vanno sottovalutate, poco conosciamo delle loro relazioni con la corrente principale: spesso si tratta di opere isolate, come i due Codici di Utrecht e di Brescia (Biblioteca Queriniana, Cod. F. II, 1), che sfuggono a una precisa definizione. Il Codice di Brescia contiene al suo inizio tavole di canoni copiate da un terzo manoscritto di Reichenau. Fino a oggi è stato impossibile stabilire il loro luogo d'origine. Tracce di questo gruppo si ritrovano, durante il XII secolo, anche in Italia. Un Evangeliario di Farfa (Madrid, Biblioteca Nacional, Cod. Vitr. 20-6) e il libro di Vangeli di Isidoro a Padova (Padova, Biblioteca Capitolare) sono testimonianze di queste numerose imitazioni.

Quanto l'arte di Reichenau si sia spinta profondamente verso Nord ci è rivelato non solo dai manoscritti pervenuti a Colonia, ma anche da quelli eseguiti per il vescovo Sigebert di Minden (1002-1036). L'opera principale è un Sacramentario (Berlino, Staatsbibliothek, Theol. lat. fol. 2), che combina le influenze di Reichenau con quelle di San Gallo, altro centro del Sud-Ovest.

153. Reichenau. Vangeli di Limburg: guarigione del lebbroso. Colonia. Erzbischöfliche Diözesanbibliothek.

154. Reichenau (?). Evangeliario del vescovo Bernulfo. Utrecht, Aartsbisschopplijk Museum.

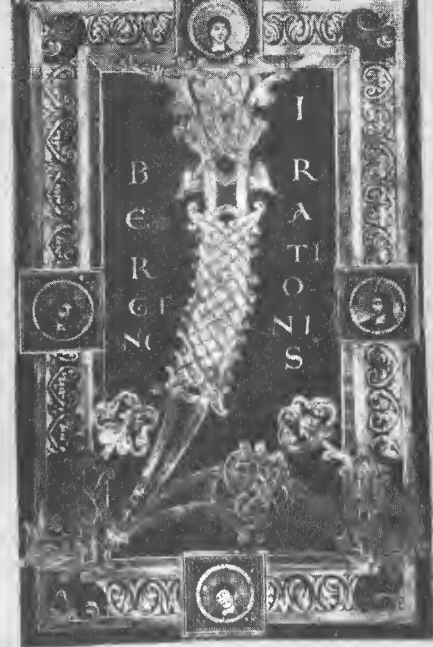
Tutta questa grande produzione di manoscritti, eseguiti tanto nello *scriptorium* di Reichenau quanto in altre officine, riflette, tuttavia, forme e tipi elaborati nelle opere che compongono il gruppo di Liuthar ai suoi inizi. Pur incontrando costantemente innovazioni e adattamenti iconografici, soprattutto nei manoscritti che si raggruppano attorno ai Vangeli di Limburg, ci si accorge che, nell'insieme, il patrimonio formale creato una decina d'anni prima si perpetua nelle opere del secondo quarto o della metà del secolo. Le variazioni che esso subisce non possono cambiare la struttura originaria. In questa prospettiva, vediamo nuovamente riaffer-

marsi l'omogeneità dei manoscritti e dei gruppi di manoscritti dei primi decenni dell'arte di Reichenau.

A Colonia, la corrente principale prosegue in un gruppo detto 'ricco'. Le forme classiche dell'arte coloniese permangono, ma, contemporaneamente, si fanno sentire alcune differenze. L'incorniciatura delle tavole dei canoni è mutata, il fondo è dorato e, nei ritratti degli evangelisti, accanto al Tetramorfo, appaiono anche grandi architetture che riempiono tutta la pagina. Parte di queste innovazioni dev'essere attribuita all'influenza di un manoscritto di Reichenau, il Codice di Hillinus, e un'altra deriva dall'orientarsi di questa scuola verso uno stile più statico, cioè quello della metà del secolo. Una pagina ornamentale di un libro di Vangeli proveniente dalla chiesa dei SS. Apostoli rende evidente la penetrazione di questo nuovo stile nelle forme più antiche. Ma tutta l'antica forza inventiva si ritrova soprattutto nelle miniature che accompagnano l'inizio del Vangelo secondo san Giovanni in un codice pervenuto alla cattedrale di Bamberga. Inserito in una grande composizione, Cristo troneggia al di sopra del globo terrestre, circondato da personaggi allegorici (Sole e Luna, Mare e Terra), adorato dagli angeli e scortato dai cherubini. Nella parte inferiore della Terra si affrontano l'Idolatria e la Redenzione, separate dal battesimo amministrato da san Giovanni.

Ma, a fianco delle due scuole di Reichenau e Colonia, le più grandi fucine dell'arte miniaturistica del primo quarto del secolo — cioè dell'anno mille — ne esistono altre, che presentano reazioni più accentuate, segni precisi di una evoluzione che non si avverte nei due centri maggiori se si esclude qualche innovazione di carattere iconografico o stilistico. In queste scuole, le nuove tendenze e le forze spirituali dell'epoca si palesano in modo più deciso.

Già dal 1020 circa, a Fulda si nota un processo evolutivo dello stile che si manifesta sia nella miniatura sia nella pittura monumentale, come, per esempio, gli affreschi della cripta di S. Andrea di Neuenberg a Fulda.

155. Colonia. Vangeli. Bamberga, Staatsbibliothek.

156. Colonia. Vangeli. New York, Pierpont Morgan Library.

157. Fulda. S. Andrea, cripta: una Virtù.

158. Fulda. Sacramentario: Natività e annuncio ai pastori. Roma, Biblioteca Vaticana.

Malgrado i numerosi ritocchi e danni subiti, i rapporti di questi ultimi con la miniatura di Fulda sono ancora evidenti. La disposizione delle pitture che ricoprono le pareti e la volta sembra ispirata da tradizioni che risalgono all'epoca carolingia. Il capolavoro di questa fase della pittura di Fulda è, ancora una volta, un Sacramentario, in linea col linguaggio stilistico dello *scriptorium*. Le due sole miniature che contiene mostrano molto chiaramente come la scuola senta sempre l'influenza di manoscritti precedenti; ma lo stile appare arricchito da una consistenza, una precisione nel disegno e una monumentalità completamente nuove, ignote alle opere più antiche. Anche i colori sono più chiari e più delicati di quelli usati prima, molto più pesanti.

Pure a Magonza, e questo ci sembra di particolare interesse, si individua uno sviluppo parallelo. Ciò che per Fulda è il Sacramentario di Roma, per Magonza è il Messale di S. Albano. In entrambe le opere si notano forme più statiche, più dure e lineari, e le illustrazioni che — su pagine opposte — decorano il Messale che a Magonza si dispone ora di un originale e in-

159. Magonza. Messale di S. Albano. New York, Coll. privata.

160. Fulda. Sacramentario: adorazione dei Magi. Roma, Biblioteca Vaticana.

163. Magonza. Vangeli. L'Aia, Koninklijke Bibliotheek.

164. Lorsch. Evangeliario. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.

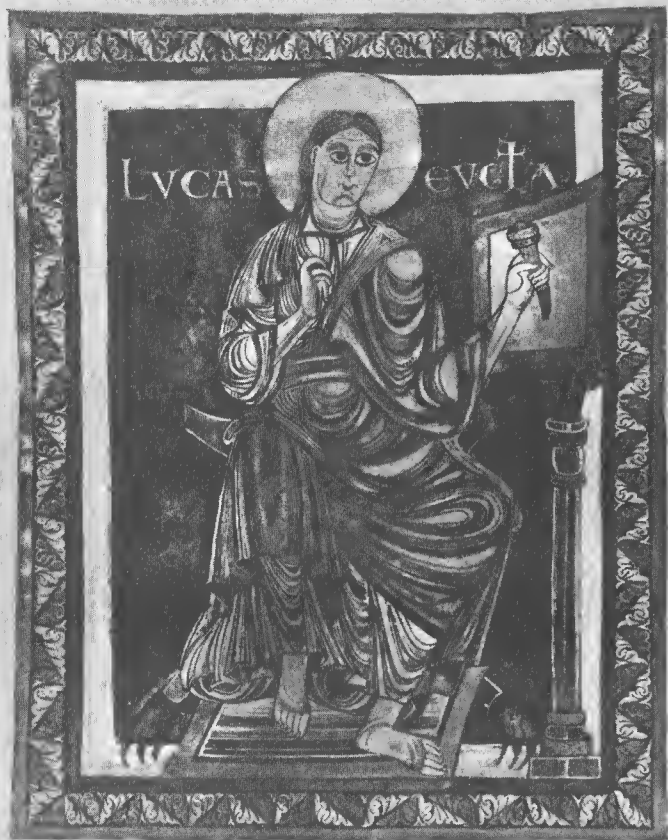
teressantissimo repertorio iconografico. Il Messale di S. Albano è tanto più importante in quanto si scontra con le ultime manifestazioni dello stile più antico di Magonza, orientato verso l'arte illusionista del passato. In un libro di Vangeli del monastero domenicano di Nimega, oggi all'Aia, compaiono personaggi con la testa più grande del normale, paesaggi con formazioni nuvolose ed effetti di ombra e di luce. Testimonianze, queste, del sopravvivere delle influenze carolinge, molto vive a Magonza nel corso dei decenni precedenti. Le tavole di canoni sono chiaramente copiate da quelle di un manoscritto di Reims del IX secolo, modello anche per altre opere, come un codice della chiesa di S. Maurizio (Magonza, Stadtbibliothek, ms. II, 3).

Il nuovo stile delle scuole di Fulda e di Magonza, quale si manifesta nel Sacramentario di Roma e nel Messale di S. Albano, dette l'avvio a un piccolo gruppo di manoscritti del secondo quarto del secolo, la cui provenienza è stata oggetto di controversie, tanto da far indicare persino Fulda, Magonza e la stessa Lorena.

Questi manoscritti rivelano forme severe e lineari, già presenti, anche se in modo meno accentuato, nelle due opere citate, e a ragione vi sono stati rilevati parallelismi iconografici e stilistici che li collegano all'arte di Echternach. Il manoscritto più antico è un libro di Vangeli conservato a Berlino (Staatsbibliothek, Theol. lat. fol. 18), che mostra ancora legami con il

161. Magonza (?). Vangeli: l'evangelista san Marco. Fulda, Hessische Landesbibliothek.

162. Magonza (?). Vangeli: frontespizio. Fulda, Hessische Landesbibliothek.

165. Liegi. Frammento di Vangeli: l'evangelista san Matteo. Oxford, Bodleian Library.

166. Liegi. Vangeli della chiesa di Saint-Laurent: san Luca. Bruxelles, Bibliothèque Royale.

Messale di Magonza. In seguito l'evoluzione sfociò nei due Vangeli di Parigi (Bibliothèque Nationale, Lat. 275) e di Fulda (Landesbibliothek, Aa 44), dove bisogna supporre l'entrata in gioco di nuove influenze il cui motore è l'arte di Echternach.

Lo sviluppo che si nota a Fulda o a Magonza è una caratteristica diffusa dell'epoca: si manifesta parallelamente anche altrove, per esempio, nelle opere firmate da un *Udalricus peccator*, attivo a Lorsch, il cui modello era un manoscritto del Maestro del *Registrum Gregorii*. I suoi Vangeli a Londra (British Museum, Harley 2970) e un Evangeliario a Monaco rivelano il modo con cui traspone in uno stile lineare le opere del grande Maestro di Treviri.

Un altro esempio dell'energica sopravvivenza e della trasformazione delle opere del Maestro del *Registrum Gregorii* — molto più importante dei modesti manoscritti di Udalricus — si nota a Liegi. Nel bel frammento di un libro di Vangeli a Oxford, i suoi tipi di evangelisti e i suoi colori vengono ripresi; e questa imitazione si riconosce anche nello stile delle figure. Ma a Liegi si perseguono contemporaneamente altri scopi. I Vangeli della chiesa di Saint-Laurent, dove si palesano uno stile sicuro e un disegno chiaro e preciso, ci conducono, per la loro novità, nella stessa atmosfera occidentale dove nacque la miniatura di Echternach.

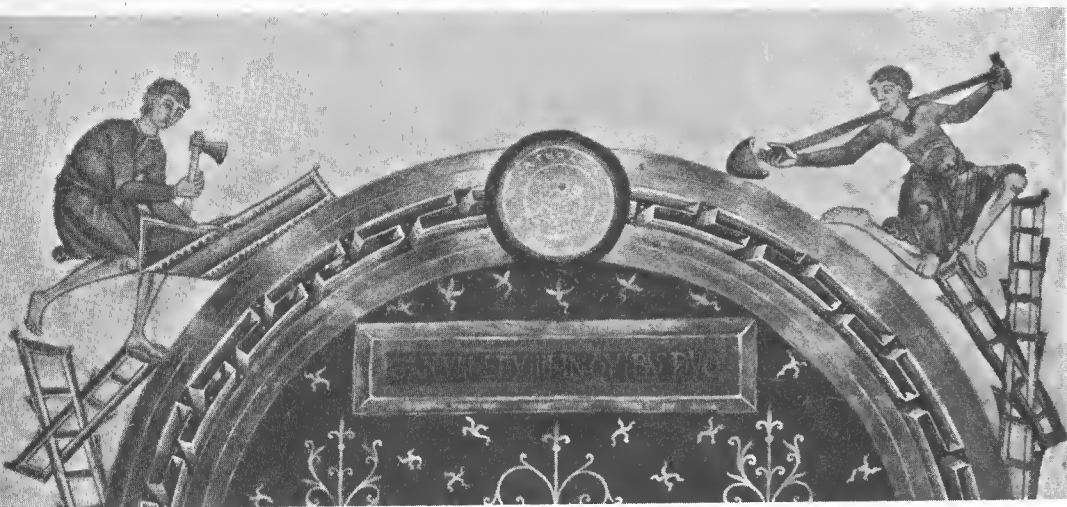
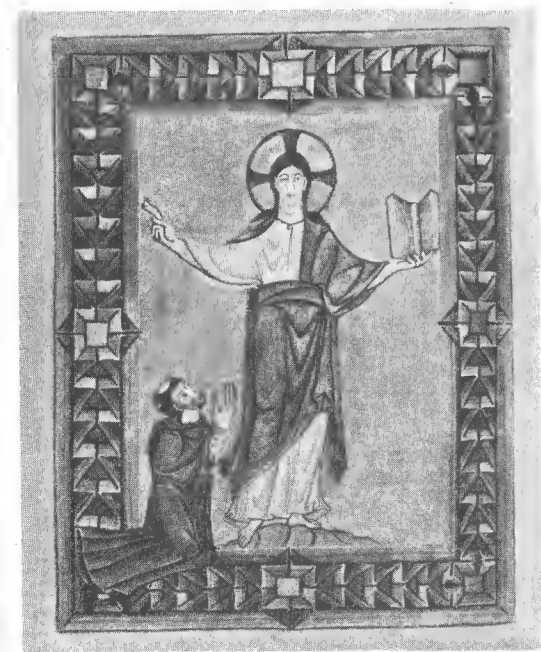
Echternach

Soltanto nel secondo terzo dell'XI secolo Echternach diventa uno degli *scriptoria* più importanti, dopo esser rimasto per molti decenni nell'ombra della splendida fioritura artistica destata nella vicina città di Treviri dal Maestro del *Registrum Gregorii*, sorte apparentemente condivisa da un altro grande centro lorenese, Metz. Tuttavia, è chiaro che, in queste due officine, la lezione del Maestro di Treviri fu ben compresa. Metz, dove alla fine del X secolo un effimero *scriptorium* aveva prodotto qualche manoscritto, poteva andare orgogliosa di un sacramentario di mano del Maestro del *Registrum Gregorii* (Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 10501). A Echternach, si fecero aggiungere ritratti di evangelisti (Sankt-Peter nella Foresta Nera; Harburg, 1, 2, Lat. qu. 2) a un venerabile codice che risaliva al VII secolo, epoca in cui sorse il monastero. Ma, soprattutto, Echternach possedeva i Vangeli, offerti più tardi alla Sainte-Chapelle di Parigi (Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 8851), che facevano parte di quella preziosa opera con rilegatura d'oro donata al monastero dall'imperatrice Teofano e da suo figlio Ottone III (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum).

A Echternach, intorno alla fine del X secolo, si nota un tentativo di ripresa della produzione di manoscritti, ma le parti miniate si limitano all'iniziale ornata, come nei codici legati al nome dell'abate Leofsinus. Il primo manoscritto decorato con miniature che ci sia rimasto è solo un frammento di sacramentario: una rappresentazione del patrono del monastero, san Villibrordo, inserita in un graduale più tardo (Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 10510).

Il grande sviluppo di Echternach prende l'avvio a partire dal 1028; sotto la direzione dell'energico abate Humbert, che inaugura una fiorente stagione per il monastero. Le fonti ci informano che egli dotò la chiesa abbaziale, da poco ricostruita, di una ricca decorazione, di cui rimangono solo resti di affreschi. Si è conservata però tutta la serie dei sontuosi manoscritti prodotti nel suo periodo, che fa di Echternach l'ultimo splendido virgulto dell'arte ottoniana.

Lo *scriptorium* dev'essersi sviluppato rapidamente, pervenendo molto presto a un alto grado di organizzazione, di metodo e di operosità; e, come abbiamo già visto, esso volle rappresentarsi in una miniatura. Apparentemente, vi si lavorava non solo per le necessità interne e per particolari commissioni, ma anche per l'esportazione in genere, come dimostrano i tre libri di Vangeli di Londra (British Museum, Harley 2821 e Egerton 608) e di Parigi (Bibliothèque Nationale, Lat. 10438), decorati in modo molto simile, tanto da dare l'impressione di una produzione in serie, ma che invece appartengono al periodo più tardo dello *scriptorium*. Il codice scritto per l'abate Gerardo di Luxeuil, di cui ci è pervenuto sono un frammento, ci dà l'idea di un manoscritto composto per un grande donatore ecclesiastico.

Tuttavia, per Echternach la spinta decisiva fu il favore che gli accordò l'imperatore Enrico III, grazie al quale, durante il quarto e il quinto decennio dell'XI secolo, raggiunse il ruolo sostenuto da Reichenau al tempo degli imperatori ottoniani. Ci sono rimasti tre preziosi manoscritti eseguiti per Enrico, due dei quali destinati alle sue grandi fondazioni e a quelle della sua

167. Echternach. Frammento dei Vangeli di Luxeuil: tavola di canoni (part.). Parigi, Bibliothèque Nationale.

168. Echternach. Sacramentario: dedica. Darmstadt.

famiglia; fra questi figura il sontuoso libro di Vangeli portato a termine per la cattedrale di Spira, simbolo e insieme luogo di sepoltura della dinastia salica.

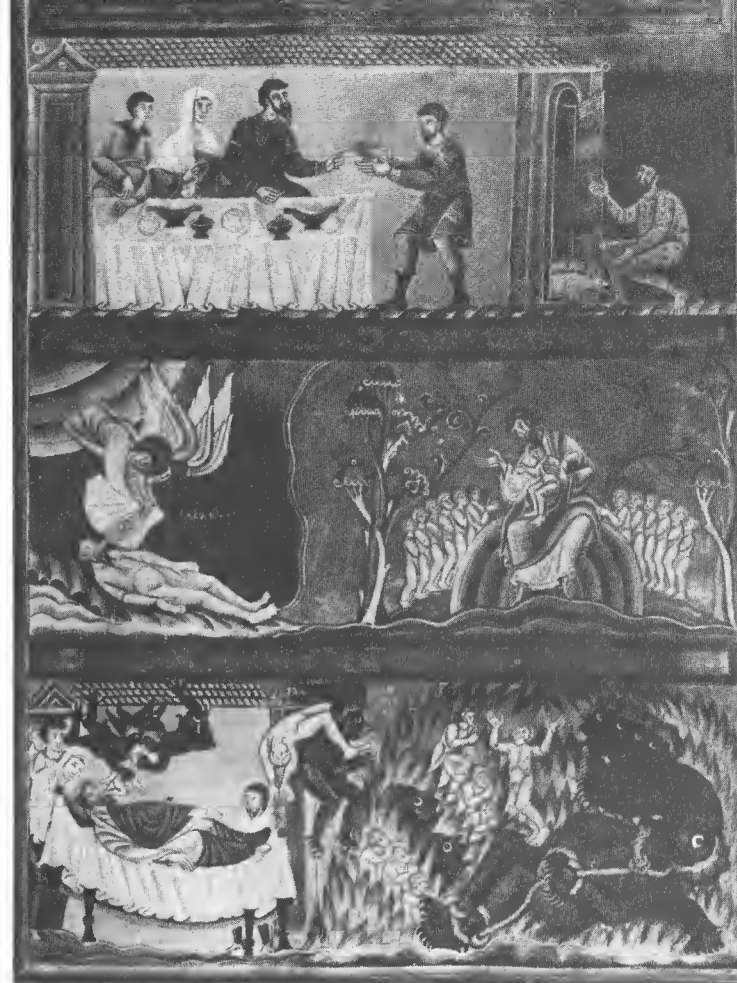
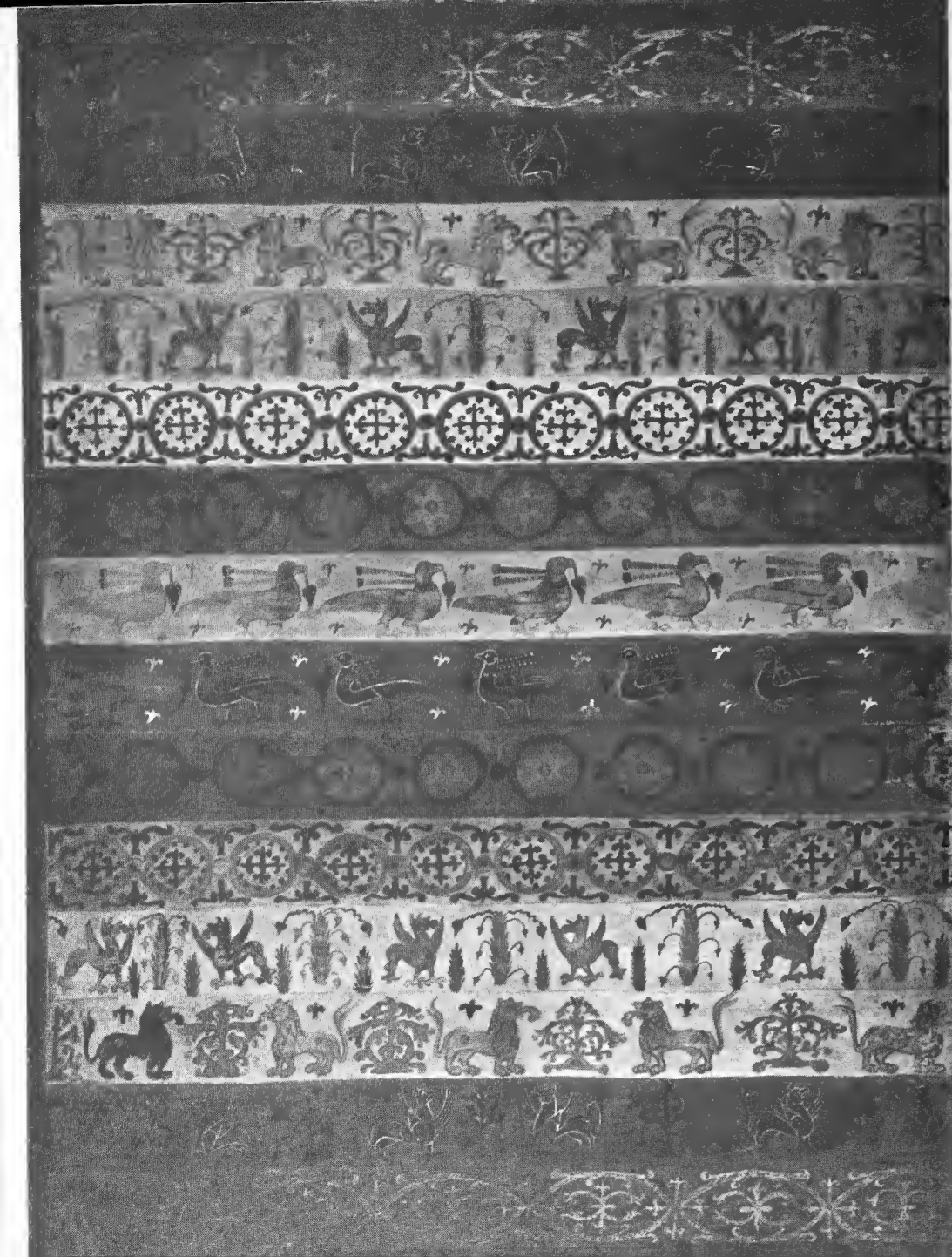
Il primo manoscritto uscito dallo *scriptorium* diretto da Humbert e che si sia conservato è un Sacramentario, in cui compare, accanto alle abituali rappresentazioni — Crocifissione e *Agnus Dei* — una scena di dedica: un monaco inginocchiato davanti a Cristo che spicca su uno sfondo dorato, con le braccia aperte in un ampio gesto. Ma, a giudicare dai manoscritti rimasti, la produzione di Echternach doveva orientarsi quasi unicamente verso libri di Vangeli ed evangeliari. Sembra fare eccezione un epistolario, oggi alla cattedrale di Treviri, ornato dal ritratto dell'apostolo Paolo. Per i quattro codici più importanti — quelli di Brema, di Norimberga, dell'Escorial e ora anche per il manoscritto di Uppsala — disponiamo di studi monografici, cosicché la storia dello *scriptorium*, nei suoi tratti essenziali, oggi è molto chiara.

La serie di questi manoscritti di gala è aperta dai Vangeli, conservati a Norimberga, scritti

169. Echternach. Codex Aureus Epternacensis: frontespizio. Norimberga.

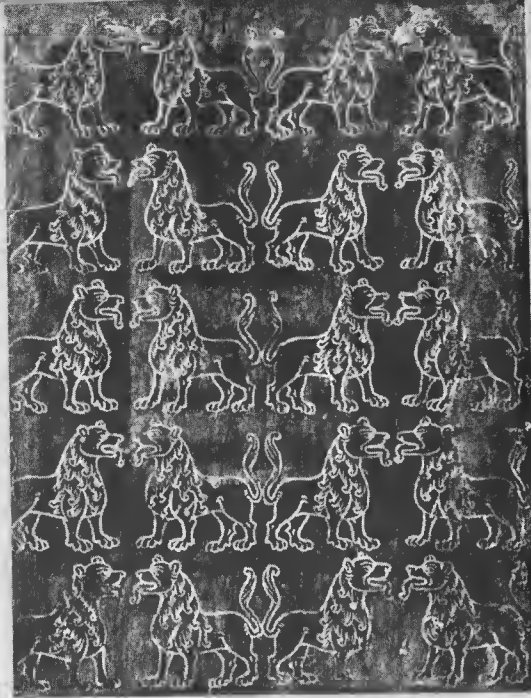
all'abbazia per essere inseriti in una più antica rilegatura d'oro, di cui Teofano e Ottone III avevano un tempo fatto dono al monastero, dove sostituirono i Vangeli del Maestro del *Registrum Gregorii*, che divennero uno dei grandi modelli della nuova arte.

I punti di contatto con lo stile più antico risaltano così nettamente nel *Codex Epternacensis* di Norimberga da indurci a datarlo intorno all'inizio della serie, tesi che d'altronde è confermata da prove storiche: le iscrizioni attorno ai ritratti concepiti come effigi monetarie. L'origine delle diverse componenti vi è ancor più chiaramente individuabile che negli altri manoscritti i quali le modificano e le trasformano in una evoluzione irreversibile. Il *Codex Epternacensis* di Norimberga riprende, per esempio, in modo molto esatto il Cristo in maestà di Treviri, lo schema e gli ornamenti delle tavole dei canoni, tutto il sistema delle pagine decorative con le forme caratteristiche delle loro cornici, le bande di diversi colori con le iscrizioni a lettere maiuscole e anche i tipi di evangelisti. Nei viticci delle iniziali si riconoscono la continuità e insieme la trasformazione delle forme antiche sviluppate a Treviri.

Nel Codice di Norimberga appaiono caratteristiche che non figurano nel manoscritto anteriore, ma che sono tipiche dello *scriptorium*, e collegano quest'opera alle altre di Echternach: prima di tutto un tipo particolare di frontespizio, dove il vecchio motivo degli angeli che reg-

171. Echternach. Codex Aureus Epternacensis. Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.

gono la tavoletta col titolo subisce molte variazioni; all'inizio del Vangelo secondo san Matteo sta un grande angelo che porta la tavoletta davanti a sé; sono due gli angeli dirimpetto all'immagine della maestà del Salvatore e quattro all'inizio del Vangelo di san Marco, disposti agli angoli della tavoletta.

Attrae soprattutto l'attenzione lo sfarzo delle pagine ornamentali, completamente ricoperte di motivi, porpora o di altri colori, derivati dall'arte della tessitura e che riproducono ricchissime stoffe bizantine. Si pensa subito al documento di gala offerto a Enrico III dall'imperatore di Bisanzio e che il primo destinò alla decorazione di un altare di Goslar. Questo tipo di pagina ornamentale a motivi di tessuto diviene costante nei manoscritti di Echternach, evidentissime e-

170. Echternach. Codex Aureus Epternacensis: pagina ornamentale. Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.

174. Echternach. Evangeliario. Bruxelles, Bibliothèque Royale. *175. Echternach. Evangeliario. Brema, Staatsbibliothek.*

spressioni della volontà di estremo fasto e di rappresentazione sontuosa che sono caratteristiche della scuola. Una doppia pagina così ornata apre la serie di fogli decorati che si trovano prima di ogni Vangelo ed è seguita da altre sei pagine illustrate.

Le più importanti di queste pagine d'introduzione ai Vangeli sono quelle che comportano un ciclo di illustrazioni del Nuovo Testamento, disposte in tre bande a formare una successione continua di scene narrative, l'ultima grande sequenza cristologica dell'arte ottoniana che, senza ombra di dubbio, fu eseguita nello *scriptorium* di Echternach. Malgrado gli incontestabili parallelismi con altri cicli, in particolare quello del *Codex Egberti* di Treviri, il ciclo di Echternach, considerato nel contesto di tutti i manoscritti di questa scuola, presenta così tante peculiarità da farci supporre l'esistenza di modelli di cui potesse disporre esclusivamente Echternach.

I manoscritti seguenti abbandonano la disposizione a bande delle pagine istoriate, come un piccolo evangeliario oggi conservato a Bruxelles, e soprattutto la prima opera dove appare il nome di Enrico III, un evangeliario che contiene i ritratti del re e di sua madre, l'imperatrice Gisella, datato intorno al 1039. Fu probabilmente consegnato al re in quell'anno in occasione di una sua visita a Echternach, forse per appoggiare una supplica del monastero. Questo codice, che ora si trova a Brema, racchiude il più vasto dei cicli istoriati della scuola, e fra le sue miniature si trovano rappresentazioni estremamente rare che ne fanno un'importante testimonianza per la storia dell'illustrazione del Nuovo Testamento.

Qualche anno più tardi, tra il 1043 e il 1046, per Enrico III viene scritto e dipinto un libro di

172. Echternach. Codex Aureus di Spira: l'imperatore Corrado II e l'imperatrice Gisella. El Escorial, Real biblioteca.
173. Echternach. Codex Aureus di Spira: il re Enrico III e la moglie Agnese. El Escorial, Real biblioteca.

Vangeli, questa volta per sua volontà e destinato alla cattedrale di Spira. Questo manoscritto, che nel XVI secolo entra a far parte del patrimonio degli Asburgo e giunge in seguito in possesso di Filippo II ed è conservato oggi all'Escorial, è il prodotto più maturo della miniatura di Echternach. Tutto il vocabolario formale e tutte le invenzioni delle altre opere di questa scuola qui sono riunite e portate al più alto grado di perfezione. Le tavole dei canoni e le pagine ornamentali sono rese più preziose mediante una ricchissima decorazione. Alcune illustrazioni a piena pagina si alternano con scene isolate, inserite nel testo. Lo stile si è fatto più severo, più monumentale, soprattutto nelle due grandi miniature di dedica all'inizio del manoscritto, le quali rappresentano oltre a Enrico III e alla sposa, i genitori, sepolti nella cattedrale di Spira. In queste due miniature si nota qualcosa di stranamente nuovo: il volto di Cristo e quello della Madonna, che si trovano al di sopra delle coppie imperiali, disposte ai loro piedi, derivano da una tecnica e da uno stile completamente sconosciuti a tutte le altre miniature. Qui, con sicurezza, siamo di fronte all'opera di un artista bizantino, probabilmente un maestro greco itinerante. È difficile trovare altrove una prova più manifesta del prestigio di cui godeva l'arte bizantina in Occidente.

Nell'ultimo dei Vangeli composti per Enrico III, destinato a Goslar, la sua fondazione preferita, e oggi a Uppsala, si sente che ormai l'arte di Echternach ha trascorso il suo momento migliore. Nei manoscritti che seguiranno, lo stile, più scialbo e insapore, annuncia la prossima fine dell'arte ottoniana.

Salisburgo

In questo periodo la sola scuola di miniatura che può rivaleggiare con Echternach è quella di Salisburgo.

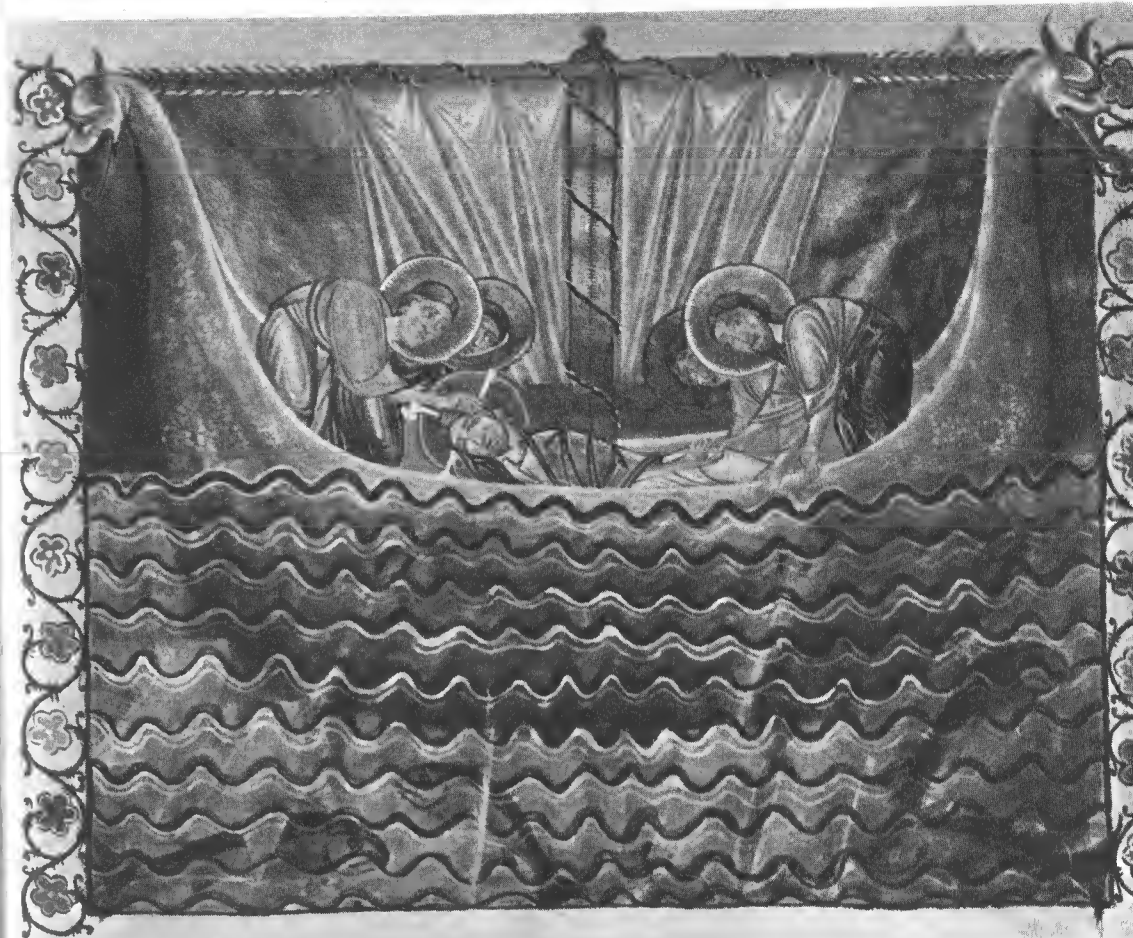
Abbastanza tardi, nel secondo terzo dell'XI secolo, dopo qualche rara creazione precoce, la vediamo affermarsi in seno al gruppo degli *scriptoria* bavaresi; ma le opere che crea la pongono immediatamente alla testa nella produzione di manoscritti di tutto il Sud-Est della Germania, dove si erano sviluppate — dagli inizi del secolo e sotto la dominante influenza di Ratisbona — quelle che sono chiamate le 'Scuole monastiche bavaresi'.

Tra queste, Tegernsee raggiunse il primo posto sotto l'abate Ellinger (1018-1026, 1032-1041), copista e pittore, che un destino poco felice fece spostare frequentemente tra Tegernsee e Niederalteich. Un libro di Vangeli, oggi conservato a Monaco (Staatsbibliothek, Clm. 18005), è considerato la sua opera principale; i Vangeli di Niederalteich, che gli sono vicinissimi, traspongono una composizione di origine bizantina, che raffigura Cristo e gli apostoli, in uno stile in cui si avvertono influenze occidentali. Nella seconda metà di questo secolo, Freising, che già, alla fine del X, aveva ricominciato a produrre manoscritti, procede seguendo la sua tradizione sotto la guida del vescovo Ellenhard, e, infine, a Eichstätt è eseguito il celebre *Gundekarianum*, un pontificale composto su richiesta del vescovo Gundekar II, nel cui elenco di vescovi si notano alcune caratteristiche della fase più tarda dell'arte ottoniana.

Salisburgo supera qualsiasi altro *scriptorium*. Intorno alla metà del secolo, un gruppo coerente, costituito da un Evangeliario conservato a Monaco e da altri due a New York (Pierpont Morgan Library, M. 781 e G. 81), appare come espressione di uno stile in pieno rigoglio. Tutt'e tre le opere comportano una ricca decorazione che comprende, oltre a pagine ornamentali e a ritratti di evangelisti, un ciclo di episodi del Nuovo Testamento, degno *pendant* delle altre grandi serie istoriate dell'epoca ottoniana, dalle quali differisce per molti interessantissimi particolari. Il manoscritto più antico è l'Evangeliario di S. Pietro di Salisburgo (M. 781), al quale vanno aggiunti il Codice di Monaco e il secondo manoscritto di New York. L'originale senso architettonico

176. Niederalteich. Vangeli. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.

delle cornici e le superfici dorate degli sfondi vuoti contribuiscono efficacemente a far risaltare le figure.

Una delle basi su cui appoggia quest'arte è costitulta indiscutibilmente dai manoscritti di Ratisbona dell'epoca di Enrico II, cioè il Sacramentario e il Codice di Uta. Infatti vi si trovano pagine ornamentali che continuano a imitare i sinuosi viticci carolingi del *Codex Aureus*, le complicate cornici delle pagine e le complesse architetture su cui si stagliano personaggi singoli o scene di gruppo. Ma, e questo è il fattto più importante, vi si nota contemporaneamente la comparsa di un secondo stile, di ascendenza bizantina, molto simile a quello del Sacramentario di Enrico II. Una parte delle miniature dell'Evangeliario di Monaco attesta dunque la continuità e il progresso

177. Salisburgo. Evangeliario: Cristo che placa la tempesta. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.

della tradizione indigena, come per esempio l'illustrazione, a due registri, con le Sante Donne al Sepolcro e Cristo risuscitato con san Tommaso; mentre un'altra parte, vedi scene come l'incomparabile rappresentazione di Cristo e dei suoi discepoli nella tempesta, di solenne e placata simmetria, non ha riscontro in alcuna delle altre illustrazioni ottoniane del medesimo tema. Ancora una volta, qui ci troviamo in presenza di quella maestria compositiva bizantina che già aveva influenzato la miniatura con l'investitura del re da parte di Dio e dei suoi angeli nel Sacramentario di Enrico II.

178. Salisburgo. Lezionario: presentazione della Vergine al tempio. New York, Pierpont Morgan Library.

Sarebbe troppo semplice considerare queste miniature salisburghesi come una pura continuazione dell'arte di corte di Ratisbona. L'influenza bizantina nell'arte di Salisburgo resta, nel periodo che seguirà, un elemento d'importanza capitale. Attraverso numerosissimi accostamenti, Salisburgo riesce a padroneggiare il patrimonio formale bizantino, come appare, e in modo estremamente espressivo, in un terzo manoscritto di New York (Pierpont Morgan Library, M. 780), opera di un certo *custos* Berthold, che, partendo dai suoi modelli bizantini, seppe conferire a questo stile una compiutezza che annuncia già l'arte romanica del XII secolo. Il fatto che proprio a Salisburgo l'arte della fine dell'XI secolo non rappresenti il raggiungimento di una meta, ma il punto di partenza per il grande sviluppo dei decenni successivi, non è certo dovuto al caso. Di conseguenza, è lecito chiedersi se all'inizio del secolo, cioè al momento in cui sotto l'influenza di Bisanzio si dedicava all'elaborazione degli antichi stili, Salisburgo non abbia avuto una produzione e quindi un ruolo più importante di quanto i capolavori conservati non ci lascino supporre. Ancora una volta, bisogna tener conto della situazione geografica di questo arcivescovado, i cui vicini erano i patriarchi di Aquileia, che si trovava a contatto, cioè, con una regione che da sempre era stata una delle principali vie di accesso dell'influenza bizantina in Occidente.

179. Reichenau. Evangeliario: scene della Passione. Berlino, Staatliche Museen.

EPILOGO

Per valutare le manifestazioni dell'arte ottoniana al suo tramonto bisogna tornare ancora una volta alle fucine della sua produzione più caratterizzante: Colonia e Reichenau. È sorprendente il contrasto che allora si delinea tra queste ultime e una scuola come quella di Salisburgo, impegnata ormai in un cammino aperto sul XII secolo, un futuro al quale Colonia parteciperà solo dopo aver subìto trasformazioni fondamentali, mentre per Reichenau non ci sarà avvenire.

Lo stile degli ultimi manoscritti di Reichenau si fa sempre più duro, e via via che si procede nel secolo, diviene secco e senza vita, fino a irrigidirsi totalmente nello strano Evangeliario di Berlino, manoscritto di incerta provenienza, che ha abbandonato anche gli antichi modelli iconografici per sostituirli con formule nuove. Vi si scorge ormai solo l'ombra dell'arte del secolo precedente.

180-181. Colonia Vangeli dell'abbazia di Abdinghof: la missione degli apostoli. Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

Il gruppo 'severo', fase ultima della miniatura ottoniana di Colonia, è un esempio sorprendente di questo indurimento e di questa rigidità caratteristiche delle due ultime opere del periodo. Ed è anche più significativo notare nei libri del tempo la ricomparsa di archetipi, come le pagine decorative, le tavole dei canoni, i personaggi di evangelisti, definiti già un secolo prima. Il disegno esclusivamente lineare, quale si presenta nelle miniature dei Vangeli del monastero di Abdinghof a Paderborn, non può essere che la fine di un'arte che aveva iniziato col movimento e col colore.

Un'ultima volta — nell'Evangeliario di Berlino — l'arte di Reichenau ci dà un ritratto di sovrano; ma è un'impressione di vuoto, d'inconsistenza, di debolezza. E segna la fine dell'Impero ottoniano e quella della sua arte.

La Francia

Intorno alla metà del X secolo, mentre nella parte orientale dell'antico Impero carolingio, dopo un periodo di gestazione, prende vita quella nuova arte che porterà a uno straordinario sviluppo della miniatura, la parte occidentale è ancora immersa in quell'atmosfera di disfacimento che segue la fine della civiltà carolingia. In quanto sede dei grandi *scriptoria* del IX secolo, alimentati dai prestigiosi artigiani della rinascita carolingia, le sue opere — preziosa eredità di un passato artistico, spesso legate al ricordo di nomi famosi o venerati — si trovano disperse in tutto il paese, preservate dalla distruzione, dal caso e dalla cura dei possessori. Spesso, portati via in gran fretta assieme alle reliquie dei santi da monaci in fuga, questi manoscritti avevano errato a lungo da un luogo all'altro per ritornare poi al punto di partenza. In questo periodo essi sono conservati, come resti di un mondo scomparso, nei tesori delle chiese e delle biblioteche, oggetti di stupore e di ammirazione, contemplati tanto con rispetto quanto con incomprensione, talvolta utilizzati come modelli quando si devono eseguire nuovi manoscritti destinati alle chiese o alle scuole. Ma si conosce la loro qualità e si cerca di imitarne le immagini, anche se con mezzi tecnici e artistici insufficienti. Le illustrazioni che ne derivano sono generalmente semplici disegni; se si tentano riproduzioni a colori, si fa giustapponendo tinte di piatta tonalità, con risultati decorativi, certo, ma privi di quei valori plastici che la miniatura del IX secolo aveva saputo raggiungere.

Esempi di questo primitivismo se ne trovano sia al Nord sia al Sud, come i Vangeli di Angers (Bibliothèque municipale, ms. 24), o le *Vite* illustrate di santi composte a Saint-Bertin, e quella di san Vandrillo (Saint-Omer, Bibliothèque municipale, ms. 764) o di altri santi locali (Boulogne, Bibliothèque municipale, ms. 106). Questa iconografia agiografica, che compare in stupefacente quantità, risponde palesemente a un imperativo pratico. Se malgrado le difficoltà, si decoravano con miniature le *Vite* dei patroni e dei santi tutelari, era probabilmente per mettere in luce, con questo segno d'onore, la loro importanza e dare nuovo impulso al loro culto che gli anni di emigrazione e quindi di assenza prolungata delle reliquie avevano fatto talvolta cadere nell'oblio.

Per quanto diversi possano essere i manoscritti eseguiti nel corso di questi decenni, essi mostrano tuttavia un certo numero di spiccate caratteristiche comuni molto importanti per la storia della miniatura. Queste opere essenzialmente provinciali, prodotto delle condizioni e delle possibilità locali, presentano spesso forme ornamentali che risalgono all'VIII secolo, cioè all'epoca precarolingia o alla fase primitiva dell'arte carolingia, come le iniziali interamente o parzialmente composte da decorazioni zoomorfe e fitomorfe. Questi motivi scomparsi, che le grandi scuole della rinascita carolingia avevano accantonato, erano tuttavia sopravvissuti in provincia, come una corrente sotterranea, la quale, il che è sintomatico, risalì verso la superficie a mano a mano che declinavano i grandi *scriptoria*. Anche le figure, piatte, semplicemente disegnate,

182. Limoges. Lezionario di Saint-Martial. Parigi, Bibliothèque Nationale.

183. Regione di Auch. Tropario in prosa. Parigi, Bibliothèque Nationale.

oppure colorate ma in modo rudimentale, rappresentano una ripresa di forme precarolinge. La *rusticitas*, un tempo deplorata dal grande Alcuino, era ritornata.

Al di fuori di questo rinnovarsi di forme di origine precarolingia o merovingia, l'unica influenza attiva di una scuola carolingia che si possa notare è, in modo significativo, quella del gruppo franco-sassone. Più ancora che nell'Est dell'Impero, il repertorio anticlassico dei manoscritti franco-sassoni diventa un modello; repertorio, non figurativo ma a base di figure geometriche e di intrecci astratti, paragonabile a quello della miniatura insulare, solido e magistrale archetipo per la decorazione delle pagine che si conservò attraverso tutte le vicissitudini.

Una tale situazione determinò naturalmente un risveglio degli antichi particolarismi regionali, superati nel IX secolo dall'irradiarsi e dall'influsso dei pochi grandi centri — e in modo particolare della corte — che avevano fatto convergere tutte queste distinte entità verso un unico obiettivo. Una volta scomparse le influenze dominanti all'interno del paese, ci si rivolse con più risolutezza ai centri artistici posti al di fuori delle frontiere, soprattutto quando la miniatura vi aveva conosciuto, come in Inghilterra, una splendida fioritura. Fleury, l'antica e celebre abbazia sulle rive della Loira, ne offre un esempio sintomatico; vi si trovano, nella seconda metà del X secolo, reiterate prove della presenza di artisti anglosassoni, così come, all'inizio dell'XI, vi si avvertono quelle dell'attività di un italiano.

Se in alcuni centri si notano esordi promettenti nel X secolo, solo alla fine, cioè intorno all'anno mille, si avverte il delinearsi di scuole stilisticamente più stabili e più durature.

Limoges è in questo periodo uno dei centri più importanti e attivi del Sud-Ovest del paese.

Abbastanza presto, l'antico e celebre monastero di Saint-Martial comincia a produrre opere di notevole interesse che annunziano nuove tendenze. Attorno all'anno mille, vi è prodotto un gruppo di manoscritti, il più importante dei quali è un Lezionario che presenta, oltre ai tipici motivi di animali e di palmette nelle iniziali,

184. Albi. Graduale di Saint-Michel di Gaillac. Parigi, Bibliothèque Nationale.

185. Saint-Sever. Apocalisse: il diluvio. Parigi, Bibliothèque Nationale.

una decorazione figurata. Il disegno, leggermente colorato, rivela uno sviluppato senso della plasticità del corpo umano.

Le forme ornamentali del Lezionario di Saint-Martial continuano nel corso del secondo quarto del secolo. Un Tropario, oggi a Parigi (Bibliothèque Nationale, Lat. 1121), dove compare il nome di Ademaro di Chabannes, ci ricorda una delle figure più interessanti della vita intellettuale limosina dell'epoca. Dobbiamo alla sua vasta curiosità per il passato artistico un gran numero di documenti illustrati, schizzi e copie, sulla storia dell'arte dell'Alto Medioevo, ripresi, tra altri, da qualche ciclo di illustrazioni probabilmente carolingio: *Psicomachia* di Prudenzio,

186. Sant-Sever. Apocalisse: le locuste. Parigi, Bibliothèque Nationale.

187. *Fleury (?). Sacramentario di Beauvais (part.). Aquisgrana.*

188. *Fleury. Evangeliario, detto di Gaignières. Parigi, Bibliothèque Nationale.*

Catalogo delle costellazioni di Arato o *Favole* di Esopo. L'instancabile curiosità di sapere e di collezionare, di cui dà prova questo monaco educato a Saint-Martial, è attestata da taccuini, zeppi di note e di schizzi, parte dei quali è conservata a Leida (Universiteitsbibliotheek, Voss. Lat. 8°, 15).

Oltre all'arte limosina, l'inizio dell'XI secolo vede svilupparsi nel Sud-Ovest della Francia uno stile aquitano, che si distingue per una particolare varietà di motivi ornamentali composti di delicati intrecci disseminati di foglie e di fiori. Viticci stilizzati, senza rilievo e tutt'altro che naturalistici, si dispiegano su fondi policromi che conferiscono all'insieme un potente effetto decorativo. Il più bell'esempio ne è il Graduale di Saint-Michel di Gaillac, ad Albi.

Un tropario in prosa, originario della regione di Auch e un tempo conservato a Saint-Martial, presenta lo stesso gioco di superfici che fanno risaltare i colori, con figurine di ballerini e di giocolieri dai movimenti animati. L'effetto decorativo dei netti contorni dei personaggi, sottolineati dai colori vivi, ci fa sentire la prossimità della Spagna. Questo stile doveva essere abbastanza diffuso nei manoscritti musicali, perché in opere di questo tipo, come il Tropario di Aurillac (Bibliothèque Nationale, Lat. 1084), si ritrovano forme simili.

Gli stretti rapporti tra l'arte del Sud-Ovest della Francia e quella della Spagna, che hanno allora come retroscena politico l'alleanza tra la Guascogna e il regno spagnolo di Navarra, raggiungono la loro espressione più importante nella celebre *Apocalisse* di Saint-Sever, l'unico manoscritto illustrato del *Commentario* di Beatus che sia stato composto fuori della Spagna.

L'opera fu ordinata dall'abate Gregorio Muntaner di Saint-Sever (1028-1072); il pittore era un certo Stephanus Garsia. Il modello spagnolo è palese. Il testo è chiaramente una trasposizione di uno più antico redatto in lingua visigota e che il copista non sempre è riuscito a decifrare. Le miniature riprendono il ciclo d'illustrazioni dei grandi manoscritti spagnoli, offrendo al contempo un'eccezionale testimonianza sull'origine del

189. *Fleury (?). Sacramentario di Beauvais. Aquisgrana, collezione Dr. Peter e Irene Ludwig.*

ciclo di immagini. Alcune caratteristiche ce lo indicano, dal punto di vista letterario e iconografico come l'espressione di una scuola ben precisa, che si rivela anche nello stile delle scene e dei personaggi. Ci troviamo riportati direttamente ai modelli che stanno all'origine dei manoscritti spagnoli del X secolo, cioè ad opere in cui era ancora viva la tradizione della Bassa Antichità, tradizione che risorge nell'*Apocalisse* di Saint-Sever, libera dalle trasformazioni apportate posteriormente dall'arte mozarabica. Questo risulta soprattutto dai personaggi molto più classici, meno violentemente ridotti alla semplice espressione del volto che nelle miniature spagnole, senza tuttavia che l'intensità della suggestione e la forza dell'immaginazione ne risultino diminuite. È soprattutto il rifiuto di questo radicale cambiamento che rende così impressionanti le figure fantastiche dei mostri apocalittici, dei diavoli e delle creature immaginarie; nulla può superare l'incancellabile effetto della scena del Diluvio, lo stile spoglio e l'impietoso realismo dei suoi cadaveri che galleggiano a pelo d'acqua. Questa rappresentazione è inoltre una tangibile testimonianza dei legami particolarmente stretti che uniscono l'*Apocalisse* di Saint-Sever agli archetipi dell'illustrazione dell'opera di Beatus. Esso trova il suo parallelo immediato nella celebre miniatura del Diluvio del *Pentateuco* di Tours (Parigi, Bibliothèque Nationale, Nouv. acq. Lat. 2334), ultimo grande rappresentante antico del mondo iconografico da cui provengono le illustrazioni dei cicli apocalittici spagnoli.

Quest'arte non supera le frontiere del Sud-Ovest della Francia. Passata la Loira, comincia un altro mondo, dove domina l'antico e celebre monastero di Fleury, che sembra abbia ospitato uno *scriptorium* anche nella prima metà del X secolo. Disponendo di un'importante biblioteca, esso beneficiava di vaste relazioni. Nella seconda metà del X secolo, lo *scriptorium* di Fleury è contraddistinto dall'attività di pittori e di disegnatori anglosassoni — pervenuti nel monastero grazie agli stretti rapporti tra quest'ultimo e l'Inghilterra — in collaborazione con gli artisti indigeni, gli uni decorando i codici con iniziali, gli altri con illustrazioni (Orléans, Bibliothèque municipale, ms. 175).

All'inizio dell'XI secolo giunge a Fleury, chiamato dall'abate Gauzlin, il pittore lombardo Nivardus, che, su richiesta di Roberto il Pio, esegue per il monastero il ricco Evangeliario detto di Gaignières, dal nome del suo possessore François Roger de Gaignières. Manoscritto di gala, scritto in oro e in argento su pergamena purpurea, si pone nella scia dei manoscritti ottoniani di egual genere; la sua concezione generale e le sue forme ornamentali derivano con ogni evidenza dal Codice di Reichenau della fine del X secolo. Una serie di manoscritti conservati a Milano, alla quale si ricollega l'Evangeliario di Roberto il Pio, ci prova che questi ultimi erano conosciuti nella patria di Nivardus. Allo stile di Nivardus è stato accostato un sacramentario scritto per la cattedrale di Beauvais, la cui ornamentazione fa risaltare ancor più nettamente alcuni elementi ottoniani e che raggiunge la maggiore originalità nella scena della Crocifissione.

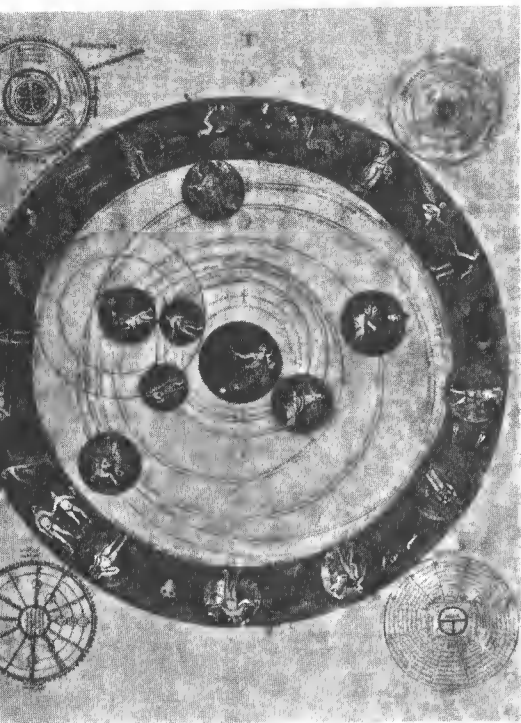
Tuttavia, né Nivardus né i suoi predecessori anglosassoni hanno lasciato tracce durature nella miniatura della regione della Loira. Lo stile indigeno si rivela in alcuni manoscritti, come il Tropario con scene animate composto tra il 996 e il 1024 per la chiesa di Autun (Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1169).

L'arte anglosassone, che raggiunge in questo momento la sua maggiore fioritura, aveva avuto risonanze molto profonde e durevoli in un'altra regione del paese: i grandi monasteri del Nord, che molteplici legami univano da vecchia data all'Inghilterra. Tutti erano stati, a più riprese, vittime delle scorrerie dei Normanni, e i nomi dei grandi *scriptoria* carolingi: Saint-Bertin, Saint-Vaast, Saint-Amand, che avevano eseguito manoscritti per tanti destinatari e persino per il re, erano scomparsi per molto tempo dalla storia della miniatura, tornando a produrre opere importanti solo verso la fine del X secolo. Una delle loro fonti furono indubbiamente le creazioni del loro stesso passato, i manoscritti carolingi di stile franco-sassone, di cui, evidentemente, malgrado le perdite subìte, si possedeva ancora tutta una serie di esemplari. Ma, a fianco di questo ritorno a un passato antico più di un secolo, bisogna tener conto dell'influenza viva della rigogliosa arte anglosassone, proveniente dall'altro lato della Manica.

Le sue più importanti ripercussioni si fanno sentire dapprima a Saint-Bertin, che conosce verso la fine del X secolo, sotto la direzione dell'abate Odberto (986 circa-1007), una incomparabile fioritura. Odberto, egli stesso uomo d'arte, collaborò personalmente alla decorazione dei manoscritti, cercando energicamente di incrementare lo sviluppo dello *scriptorium* del suo monastero. Aveva alcuni collaboratori con i quali si è fatto ritrarre nei suoi manoscritti, come nell'immagine di dedica di una *Vita di san Bertino*. Anche dall'Inghilterra fece venire alcuni pittori la cui attività è attestata da un libro di Vangeli (Boulogne, Bibliothèque municipale, ms. 11) che può benissimo essere inserito nella produzione della celebre scuola di Winchester. Gli artisti inglesi divennero maestri, le loro opere modelli; il Cristo in maestà dei Vangeli di Boulogne, per esempio, fu imitato da un artista locale (Saint-Omer, Bibliothèque municipale, ms. 56).

L'opera più celebre prodotta dallo *scriptorium* di Odberto è un salterio scritto intorno all'anno mille, secondo le indicazioni dello stesso Odberto e dei suoi collaboratori, Dodolin e Hérivée; un ritratto di David e rappresentazioni di strumenti musicali precedono il testo, esso stesso ornato con disegni marginali e con iniziali istoriate nelle quali si manifesta in tutta la sua varietà il linguaggio decorativo usato da Odberto. A fianco di elementi inglesi se ne trovano altri derivati dall'arte carolingia, e così, in queste forme ornamentali continua a vivere il passato franco-sassone dello *scriptorium*. Questa fusione

190. Abbazia di Saint-Bertin. Vita di san Bertino. Boulogne.

191. Abbazia di Saint-Bertin. Salterio di Odberto. Boulogne.

192. Abbazia di Saint-Bertin. Aratea, Boulogne, Bibliothèque municipale.

di elementi d'origine diversa intesa a formare un nuovo stile coerente caratterizza anche gli altri manoscritti di Odberto, ed è particolarmente evidente in un libro di Vangeli, conservato a New York, che può essere a ragione considerato uno dei più splendidi risultati di quest'arte. Le miniature con i ritratti di evangelisti, che compaiono all'inizio dei Vangeli, palesano la loro origine anglosassone persino nelle grandi foglie d'acanto delle cornici. Seguono pagine decorative a grandi iniziali, in cui sono inserite piccole scene figurate secondo la tradizione carolingia dei manoscritti di Metz dell'epoca dell'arcivescovo Drogone, nei quali si ritrova appunto una combinazione simile di lettere, foglie e figure, e, in particolare, le stesse piccole scene inserite nel corpo dell'iniziale stessa (Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 9428). Tuttavia, se si considera che queste opere di Metz stanno anche alla base della scuola di Winchester, è difficile determinare tramite quale canale le forme carolinge si siano trasmesse allo *scriptorium* di Odberto.

L'interesse di quest'ultimo per le grandi opere del passato carolingio trova la sua espressione più luminosa nelle due copie di uno dei più celebri manoscritti della rinascenza carolingia, il *Codex Aratus* di Leida (Universiteitsbibliotheek, Voss. Lat. 79). Le due copie che ne furono allora eseguite a Saint-Bertin riproducono l'originale con tale esattezza da poterci oggi compensare della perdita di qualche sua pagina miniata.

Lo sviluppo di Saint-Bertin nei primi anni dell'XI secolo trovò riscontro nel monastero di Saint-Vaast di Arras. Nel secondo quarto del secolo, esso si lancia arditamente nell'esecuzione di una Bibbia illustrata, allo scopo evidente di rinnovare la grande tradizione carolingia. Ci vollero decine d'anni per portare a compimento l'audace impresa. E questa lunga gestazione si riflette nella decorazione dei tre volumi, cioè nelle pagine ornamentali che figurano all'inizio dei diversi libri biblici e nelle iniziali che abbelliscono il testo. L'aspetto decorativo e quindi lo scarso interesse per la figura umana rispecchiano forse il persistere della tradizione franco-sassone.

Tutta l'ornamentazione della Bibbia di Saint-

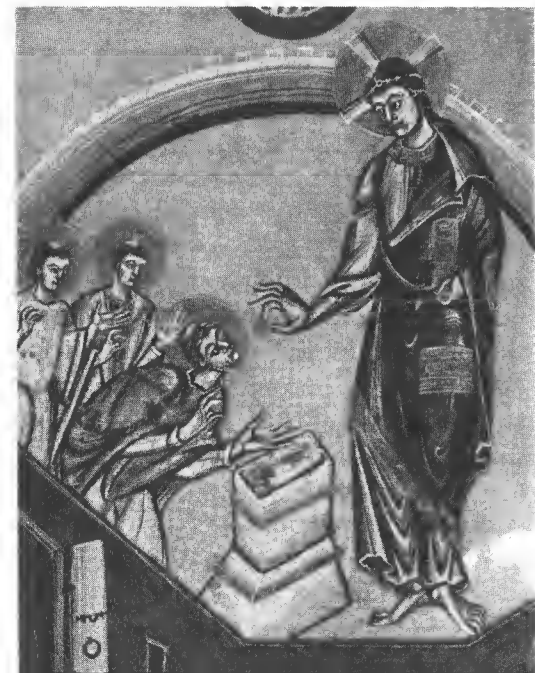
193. Abbazia di Saint-Bertin. Vangeli: inizio del Vangelo secondo san Luca. New York, Pierpont Morgan Library.

194. Arras. Abbazia di Saint-Vaast. Bibbia: Cristo davanti al tempio della Saggezza (part.). Arras, Bibliothèque municipale.

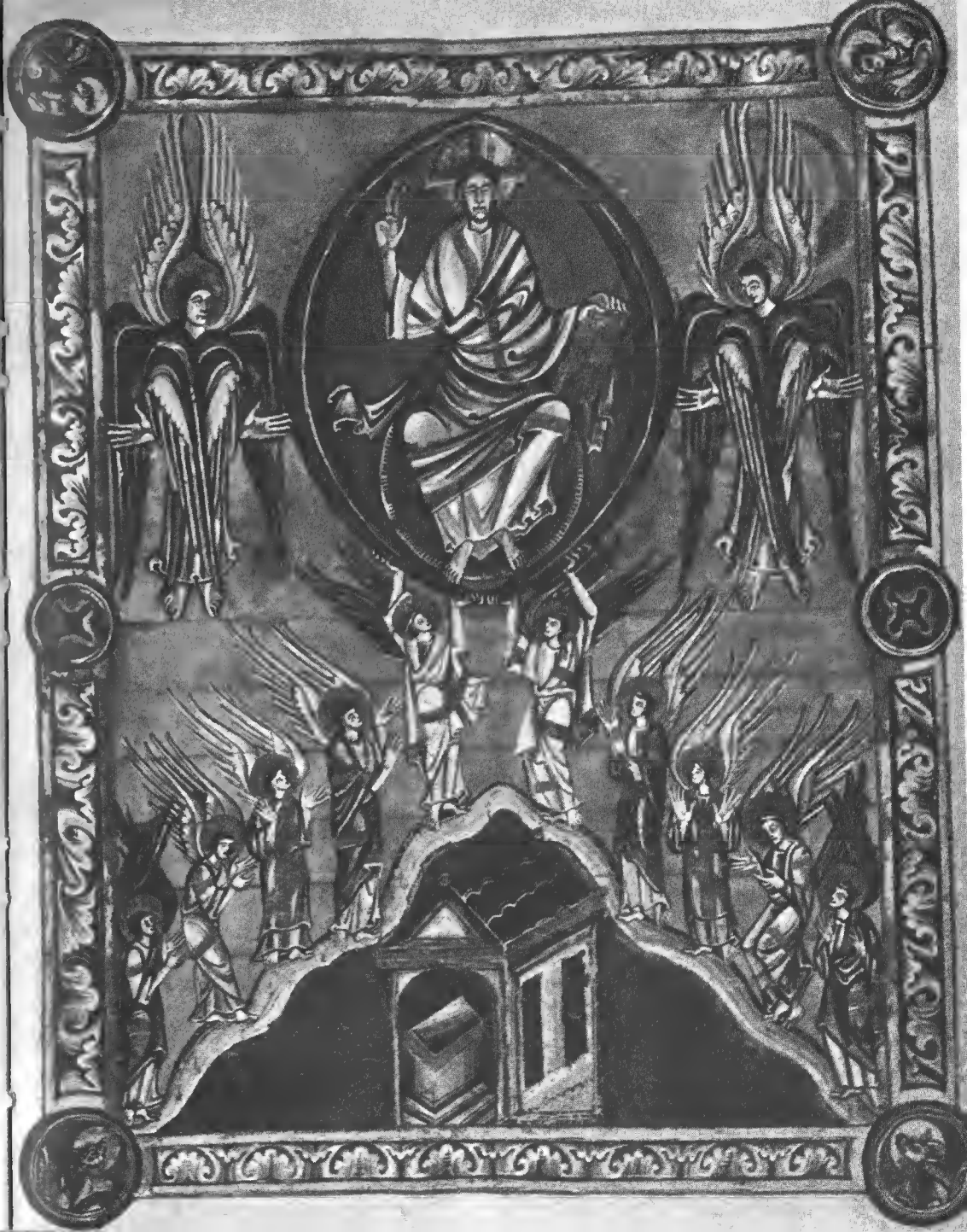
Vaast non è che un bizzarro mosaico di forme anglosassoni, carolinge e franco-sassoni riprese da manoscritti in possesso dello *scriptorium*, sia che si tratti delle caratteristiche strutture delle cornici, sia delle iniziali a motivi di intrecci, sia anche dei personaggi. È evidente che anche questo monastero dovette salvare dalla distruzione una parte delle sue antiche collezioni. Nelle grandi pagine decorative, gli elementi talvolta sono combinati pur restando perfettamente distinti. La tecnica del disegno policromo rivela anche l'imitazione di modelli inglesi, come nella pagina decorativa che figura nel primo volume, all'inizio del *Deuteronomio*. Le miniature con figure umane mostrano alcune originalità dal punto di vista iconografico. Il Cristo rappresentato come *Sapientia*, davanti al tempio della Saggezza, sostenuto dalle colonne delle sette Arti Liberali è di particolare interesse.

La ripresa di modelli carolingi a Saint-Vaast è particolarmente evidente in una serie di medaglioni con i simboli degli evangelisti inserita in un libro di Vangeli eseguito nella stessa epoca, cioè nel secondo quarto dell'XI secolo. Essi riproducono un tipo — imitato da vicino anche in un libro di Vangeli di Cambrai (Bibliothèque municipale, ms. 327) — che compare in tutto un gruppo di manoscritti carolingi, per il cui tramite certe forme pesanti della tarda miniatura carolingia si trasformano fino a raggiungere lo stile grafico dell'XI secolo.

195. Arras. Abbazia di Saint-Vaast. Bibbia: inizio del Deuteronomio. Arras, Bibliothèque municipale.

196. *Arras. Saint-Vaast. Vangeli. Boulogne, Bibliothèque municipale.*
197. *Arras. Saint-Vaast. Messale di Saint-Denis. Parigi, Bibliothèque Nationale.*

L'importanza di queste opere è superata di gran lunga da due miniature di un messale composto a Saint-Vaast per la chiesa di Saint-Denis, che ci provano come la scuola abbia raggiunto, intorno alla metà del secolo, un nuovo splendore. Queste due pagine, il cui interesse iconografico è ugualmente innegabile, sono da annoverarsi tra le creazioni più belle della miniatura francese dell'XI secolo. Il substrato, anche qui, è costituito da tardi modelli carolingi che tuttavia sono adattati con grande sicurezza alle nuove esigenze estetiche. Vi si trovano, infatti, imitazioni, però sempre rinnovate, della pittura carolingia, soprattutto nel Cristo in maestà, mentre nella scena della Comunione dei santi, il Cristo, che si staglia contro uno sfondo quasi vuoto, produce un effetto di *silhouette* che richiama l'arte ottoniana. Anche la composizione risente dei manoscritti del IX secolo. La cornice architettonica attorno alle figure umane è presente nell'arte di Reims o in certi manoscritti della scuola palatina di Carlo il Calvo, certamente noti agli *scriptoria* del Nord della Francia nell'XI secolo, come indica la copia dei Vangeli di Saint-Aure (Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1171), che appare in un manoscritto di Marchiennes della fine del X secolo (New York, Pierpont Morgan Library, M. 319).

Eccoci così ancora al grande vicino di Saint-Vaast, il monastero di Saint-Amand. Una *Vita di sant'Amand* può essere annoverata tra le più importanti creazioni della metà del secolo. Essa è illustrata con quarantadue pagine miniate, tra le quali una doppia con la visione di santa Aldegonda, testimone dell'ascensione di sant'Amand. Lo stile fortemente pittorico delle immagini e il largo impiego del bianco nelle parti superiori non lasciano dunque adito ad alcun dubbio sull'origine carolingia dell'opera. Gli sfondi colorati, con le loro fantastiche formazioni di nuvole, ci rivelano un ultimo legame con gli ariosi e ben definiti sfondi dei manoscritti del IX secolo: tuttavia, le rappresentazioni che vi si svolgono presentano una saldezza che li caratterizza come tipico prodotto dell'epoca. Nello stesso Saint-Amand, dove lo *scriptorium* diviene veramente

198. *Arras. Saint-Vaast. Messale di Saint-Denis. Parigi, Bibliothèque Nationale.*

199. Saint-Amand. Vita di sant'Amand. Valenciennes, Bibliothèque municipale.

importante solo nel XII secolo, non si trova nulla di paragonabile a questo manoscritto. Bisogna quindi, anche qui, supporre la presenza di un artista venuto da fuori e di cui non si dovrebbe sottovalutare l'importanza in un'epoca in cui tante scuole riescono molto difficilmente a raggiungere uno stile proprio.

Invece, alcune opere composte verso la metà dell'XI secolo nel monastero parigino di Saint-Germain-des-Prés si presentano come un gruppo omogeneo il cui pezzo centrale è un salterio accompagnato da un innario. Esso fa parte delle opere del famoso scriba Ingelardus, il cui nome figura in un lezionario (Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 11751) e che probabilmente fu il grande maestro dello *scriptorium* di Parigi. Le illustrazioni del salterio, e specialmente la Crocifissione, rivelano uno stile grafico raffinatissimo, che raggiunge una rara perizia tecnica nei personaggi che si stagliano su un fondale porpora. Le tinte finemente luccicanti dell'abito creano una continuità tra gli sfondi e il disegno di cui fanno spiccare la delicatezza. L'ornamentazione delle iniziali è anch'essa di grande qualità e crea un collegamento con una serie di altri co-

200. Parigi. Saint-Germain-des-Prés. Salterio-Innario: Crocifissione. Parigi, Bibliothèque Nationale.

201. Mont-Saint-Michel. Sacramentario. New York.

dici, tra cui una *Vita di san Germano* (Parigi Bibliothèque Nationale, Lat. 12610).

Tra la produzione di Saint-Germain-des-Prés, di eccezionale interesse è la serie di trattati storici e cosmografici (Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 12117), che si riallaccia a un manoscritto carolingio anteriore, il quale contiene un importante ciclo delle costellazioni (Roma, Biblioteca Vaticana, Reg. Lat. 309) copiato fedelmente a Saint-Germain-des-Prés. Ma il manoscritto di Parigi risulta interessante soprattutto per la sua *Cronaca Universale*, dove le sei età del mondo sono presentate in un sistema di arcate alle quali sono giustapposte, entro timpani, storie della Redenzione.

Il gruppo più importante, tra quelli che hanno definito la fisionomia della miniatura francese negli anni che seguono la metà dell'XI secolo, è uscito dal monastero del Mont-Saint-Michel. Un'ultima volta qui si fondono, in una sintesi eccezionale, i due elementi fondamentali, o meglio le due forze più attive nell'evoluzione della miniatura francese dell'XI secolo: la risorgenza dell'arte carolingia, specialmente quella delle scuole franco-sassoni, e gli stretti rapporti con i manoscritti inglesi contemporanei.

Questa dualità si esprime in modo particolarmente evidente in un sacramentario conservato a New York. I due stili vi si giustappongono senza mescolarsi le pagine decorative anglosassoni, con l'esuberanza delle cornici a foglie d'acanto della scuola di Winchester, fiancheggiano quelle con i fogliami e i medaglioni franco-sassoni, di carattere del tutto diverso.

Di più ancora, in una cornice anglosassone compare un'iniziale franco-sassone decorata con un Cristo su uno sfondo di colore, mentre la cornice franco-sassone presenta i personaggi su uno sfondo di nuda pergamena per accentuare l'effetto lineare del contorno. Ma lo stile delle parti figurate rivela l'esistenza di una terza fonte, abilmente sfruttata dai pittori di Mont-Saint-Michel. Vi si ritrovano i piani sovrapposti e gli effetti di profondità dell'arte ottoniana intorno alla fine del X secolo, e più precisamente quelli che compaiono nell'opera del Maestro del *Regi-*

202. Mont-Saint-Michel. Sacramentario: Cristo calpesta il basilisco e l'aspide. New York, Pierpont Morgan Library.

203. Mont-Saint-Michel. Opere patristiche. Avranches, Bibliothèque municipale.

strum Gregorii; le ripercussioni della sua arte, che sono percettibili in tanti luoghi nei primi decenni dell'XI secolo, si sono spinte fino a Mont-Saint-Michel. I ritratti d'autore e le immagini di dedica dei codici del monastero ne fanno fede. Questa sintesi vigorosa, nelle opere di Mont-Saint-Michel, sfocia in personaggi fortemente individualizzati, dai contorni sicuri, in rapporti e strutture ben definibili, in uno stile vivissimo che lascia già presentire l'arte romanica del XII secolo. La funzione storica dei manoscritti di Mont-Saint-Michel sta nel combinare e trasformare i diversi modelli, divenendo quindi una tappa di quest'arte protoromanica che accoglie in embrione il futuro dell'arte europea.

La Spagna del Nord

Nel 945, in un monastero del Nord della Spagna, a Valeránica, viene portato a termine un manoscritto delle celebri ***Moralia*** di Gregorio Magno, uno dei gioielli della Biblioteca Nazionale di Madrid. Ha come frontespizio la rappresentazione di Cristo in Maestà, il cui elemento centrale proviene da una composizione che risale alla Tarda Antichità: la figura di Cristo in trono, con due cherubini ai lati, inscritti in un medaglione circondato, nella parte inferiore, dai quattro simboli degli evangelisti — l'uomo e il leone, il toro e l'aquila — e, in quella superiore, da due angeli. Siccome queste ultime sei figure si congiungono alla cornice della parte centrale, il gruppo ripreso dall'antico che essa contiene pare dilatarsi e formare una più vasta composizione, alla quale il carattere stilizzato delle forme, lineare fino all'astrazione, conferisce un aspetto quasi esclusivamente ornamentale.

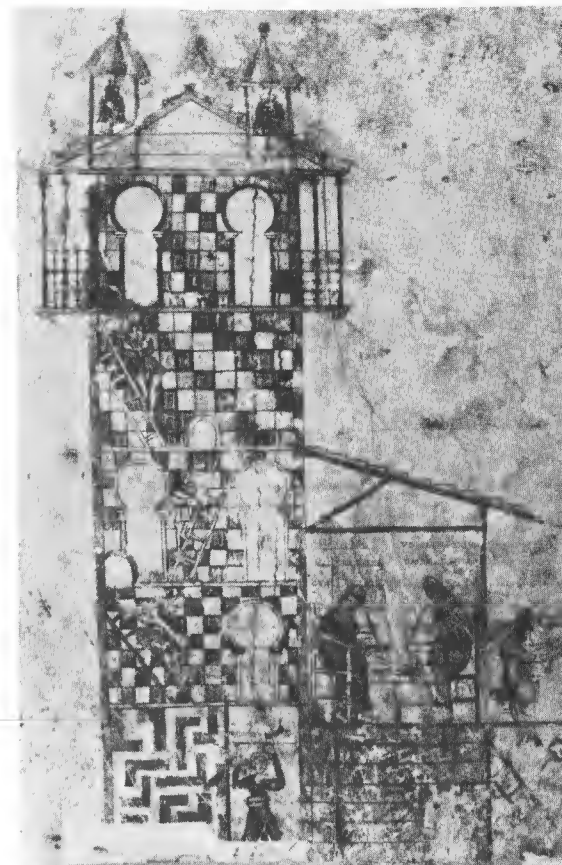
La sopravvivenza di un tipo iconografico della Tarda Antichità, e insieme la totale scomparsa dei suoi valori plastici e spaziali, è un binomio che caratterizza la miniatura spagnola quale la incontriamo a partire dalla prima metà del X secolo. Compaiono dapprima solo opere isolate, poi esse si susseguono con crescente frequenza. Questi manoscritti inaugurano una fase di rigenerazione e un punto di partenza di carattere diverso da quello del secolo precedente; alla sua origine, dobbiamo supporre nuove sollecitazioni che traggono origine dalle vicende stesse della penisola.

La situazione geografica della Spagna, alla periferia del mondo romano, e le condizioni del paese, governato per tre secoli dai Visigoti e occupato dagli Arabi a partire dal 711, avevano portato a una lunga sopravvivenza della tradizione antica. Nelle mani dei Visigoti e più tardi dei Mozarabi, questa eredità era stata trasformata, riducendosi tecnicamente a forme bidimensionali. I punti di contatto con i manoscritti merovingi, bizantini o, più tardi, carolingi si limitano al campo delle forme ornamentali. Non si nota in Spagna nessun movimento di rinascita paragonabile a quello carolingio. Il manoscritto più importante del IX secolo che ci sia rimasto, la grande Bibbia di Danilo, oggi a Cava de' Tirreni (ms. 1), presenta una decorazione ornamentale di alta qualità sì, ma che va anche considerata come la prova della rinuncia consapevole di quest'arte alla figura; ed è molto caratteristico che essa abbia molti punti in comune con la serie dei manoscritti carolingi eseguiti per il visigoto Teodolfo d'Orléans, noto per la sua iconoclastia.

La nuova fioritura della miniatura spagnola, nel X secolo, ha come substrato il grande ideale dell'epoca, la *Reconquista* del territorio occupato dagli Arabi, e che, alla svolta del secolo, sotto Alfonso III (866-912 circa) aveva ricevuto un nuovo impulso. La più moderna organizzazione che il re aveva dato al paese provocò uno sviluppo che si estese sino al campo intellettuale e artistico. La croce che si trova all'inizio di numerosi codici è un segno evidentissimo dei vincoli che legano questi manoscritti alla ***Reconquista***, in quanto la croce che qui viene rappresentata —

a differenza di quelle che compaiono nelle pagine di opere merovinge o bizantine — è la celebre croce della Vittoria di Oviedo che Alfonso III fece ricoprire d'oro e di gemme. Come Costantino, Pelayo, il leggendario eroe della Spagna, l'aveva vista apparire nel cielo; sotto questo segno, nella celebre battaglia di Covadonga, aveva riportato la prima vittoria sugli infedeli, che dava così il segnale dell'inizio della riconquista del paese.

I centri di quest'arte della miniatura furono i grandi monasteri del Nord del paese: San Miguel de Escalada, Albares, San Pedro de Cardeña, San Millán de la Cogolla e, soprattutto, i più celebri: Valeránica, in Castiglia, da cui proviene il già citato manoscritto delle *Moralia* di Gregorio Magno, e Távara, nel Sud del regno di León, il cui *scriptorium* è noto anche attraverso un'illustrazione che lo rappresenta. All'archivio Histórico Nacional di Madrid, su un manoscritto del *Commentario dell'Apocalisse* di Beatus, si può vedere, a lato di una torre di difesa, la sala di scrittura del monastero con le figurine dei monaci e degli artisti in atto di scrivere o di dipingere.

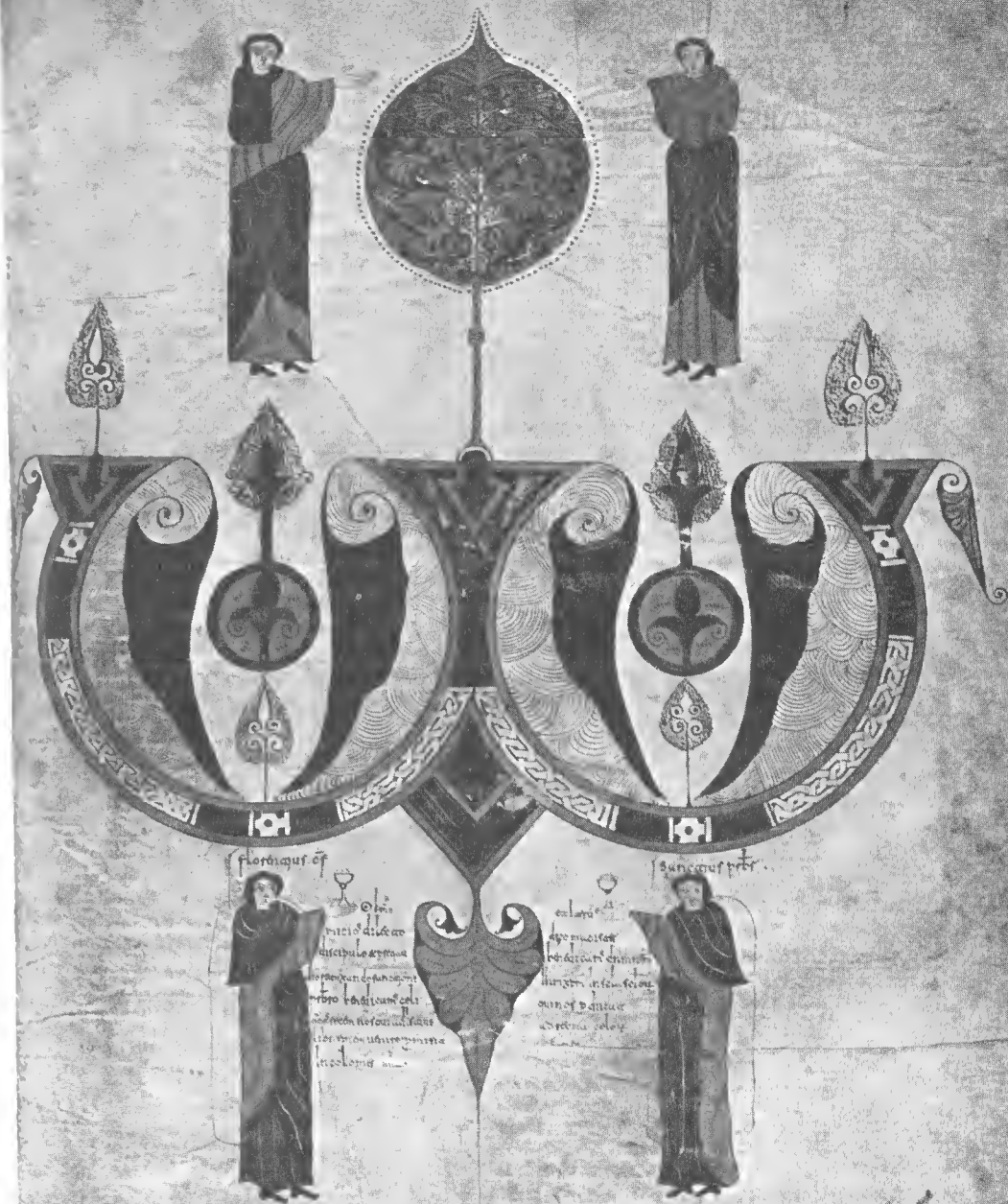
Conosciamo gli *scriptoria* spagnoli grazie ai particolareggiati *colophon* che compaiono nei manoscritti — sempre seguendo la tradizione antica — e che menzionano, oltre al luogo di origine e alla data dell'opera, i nomi degli artisti. Ci è così tramandato il nome del celebre pittore Magius a Távara, chiamato l'*archipictor*, che morì nel 968; quello del suo allievo Emeterius e dei collaboratori di quest'ultimo, lo scriba Senior e Ende, la pittrice. A Valeránica, troviamo Florentius, autore magistrale di cicli biblici di grande importanza, e il suo allievo Sanctius, i cui ritratti appaiono, alla fine della Bibbia di León, sotto lo splendido ornamento dell'Omega finale, uno di fronte all'altro e con una coppa in mano. Oltre a questi nomi, ai quali si possono riallacciare interi gruppi di manoscritti, ce ne sono ancora numerosi di cui non è possibile localizzare la patria d'origine: Oveco, il creatore dell'*Apocalisse* di Valladolid (Valladolid, Biblioteca Santa Cruz); Petrus e Martinus, gli au-

205. *Távara. Beatus, Commentario dell'Apocalisse. Madrid.*

204. *Valeránica. San Gregorio.* Moralia: *visione di Isaia. Madrid, Biblioteca Nacional.*

206. Albares. Bibbia del 920. León, cattedrale.

tori del *Commentario* di Beatus, alla cattedrale di Burgo de Osma. Alcuni di questi artisti e amanuensi ci fanno lasciare gli *scriptoria* monastici per condurci in altri ambienti. Il *Codex Aemilianensis* del 976, raccolta di atti conciliari (Escorial, D. I. 1), porta per esempio i nomi dello scriba Belasco, del vescovo Sisebut e del notaio Sisebut; nel 1047, è uno scriba del re che ci rivela il suo nome: Facundus, che scrisse per Ferdinando I e la sua sposa il *Commentario* di Beatus, oggi conservato alla Biblioteca Nacional di Madrid (B. 31).

La serie dei grandi codici miniati del X secolo si apre con una Bibbia appartenente alla cattedrale di León, opera dei monaci Vimara e Johannes, scritta nel 920 ad Albares. Vi si trovano, all'inizio dei quattro Vangeli, rappresentazioni dei simboli degli evangelisti, che, come il Cristo in maestà del manoscritto delle *Moralia* di Valeránica presentano forme ridotte alla bidimensionalità e alla semplice ornamentazione, anche se in modo diverso da quello delle *Moralia*. Come i motivi astratti della cornice, i personaggi — grandi angeli che portano i simboli degli evangelisti sulle spalle — sono scomposti in bande di colore che non richiamano in niente il corpo umano. Policromia, questa, che ricorda le miniature merovinge.

La Bibbia del 920 proviene dal regno di León. Intorno alla metà del secolo, altre Bibbie vengono eseguite a Valeránica, in Castiglia, e l'inizio dell'XI secolo vede nascere le due Bibbie catalane, quella di Roda, che si trova oggi a Parigi (Bibliothèque Nationale, Lat. 6), e quella di Ripoll che passando per il monastero di Farfa, pervenne alla Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 5729). Tutti questi manoscritti superano la Bibbia del 920, in quanto contengono molte illustrazioni. La Spagna è la sola, in quest'epoca, a poter realizzare una simile opera. Essa ripete, per così dire, lo sforzo degli *scriptoria* della Northumbria e dell'Impero carolingio uno o due secoli prima, e l'entusiasmo spirituale che sta all'origine di queste grandi Bibbie spagnole non è assolutamente inferiore a quello che un secolo

207. Valeránica. Bibbia: colophon con Florentius e Sanctius. León, Collegiale di S. Isidoro.

208. Valeránica. Bibbia: Mosè e Aronne davanti al faraone. León, collegiale di S. Isidoro.

più tardi determinerà, a Roma, la produzione delle Bibbie giganti.

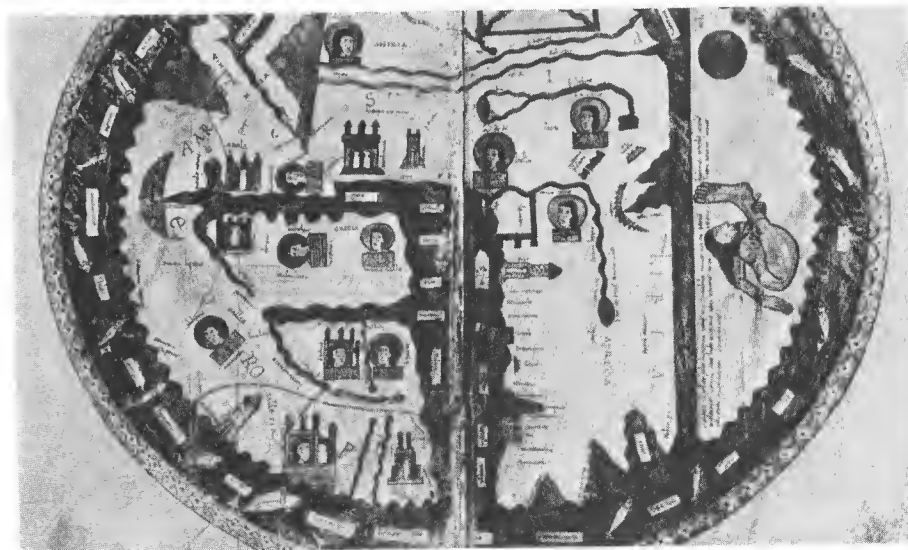
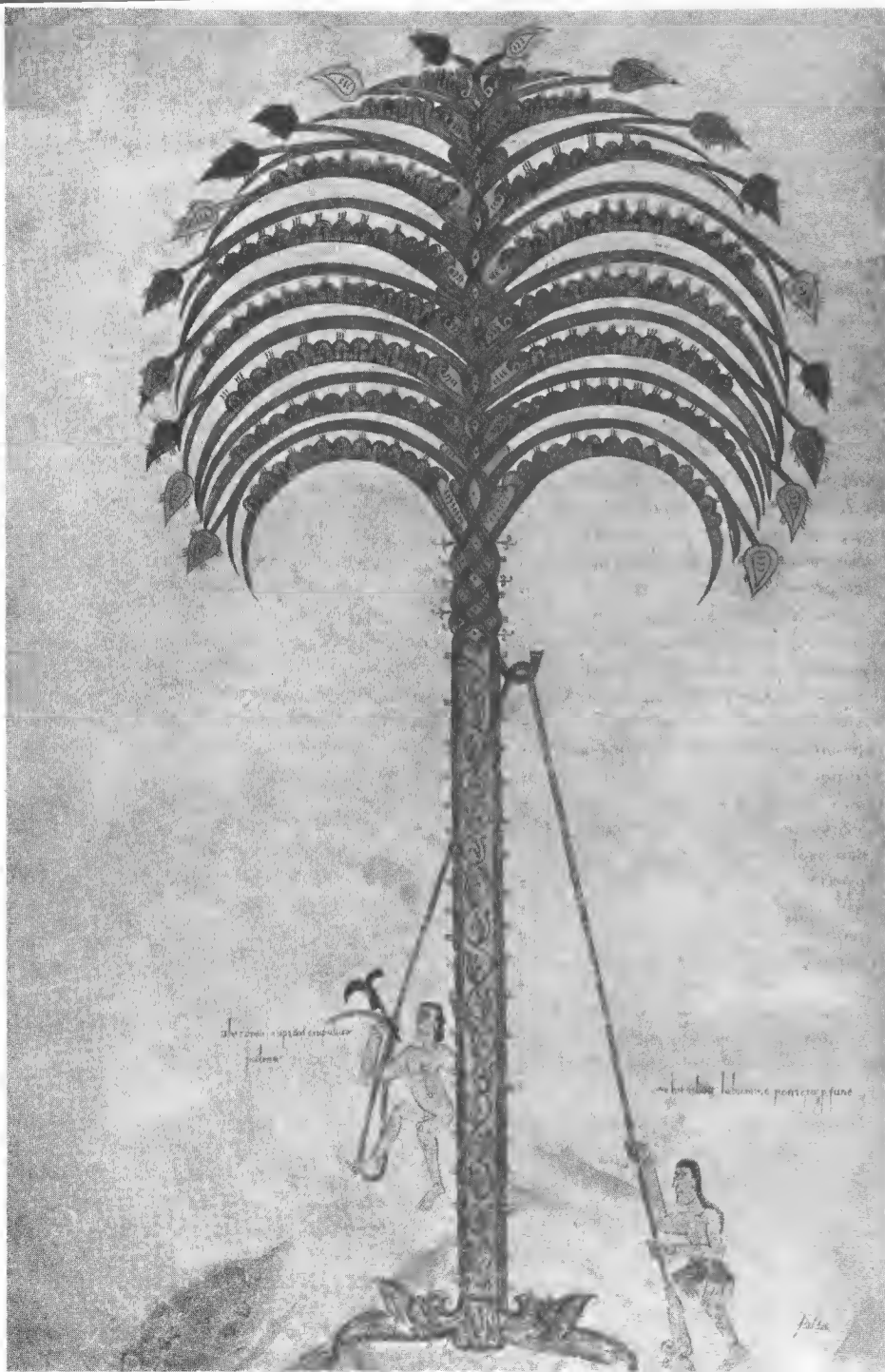
La più importante Bibbia spagnola conservata è quella datata 960, che si trova oggi nella collegiale di S. Isidoro a Léon, opera di Florentius e del suo allievo Sanctius, che si sono voluti ritrarre nel *colophon* alla fine dell'opera. Un altro manoscritto la precedeva, anch'esso eseguito da Florentius a Valeránica, di cui ci sono rimasti solo frammenti, la Bibbia d'Oña (Madrid, Hermandad Operarios). Secondo antiche descrizioni, anch'essa comportava una serie di miniature simile a quella della Bibbia del 960. Questa decorazione figurata costituiva la gloria delle Bibbie di Florentius. Esiste una copia della Bibbia del 960, datata 1162; e persino nel XIII secolo il ciclo di Florentius ha trasmesso la sua influenza a una Bibbia di San Millán de la Cogolla.

Le miniature della Bibbia di S. Isidoro compongono un ciclo illustrato con scene dell'Antico Testamento. Distribuite in modo ineguale, le troviamo inserite sia in una delle due colonne del testo, sia disposte nei margini, sia a piena pagina. Questa distribuzione ci richiama alla mente antichi manoscritti, ma anche le stesse figure ci rinviano a fonti molto antiche e rivestono grande importanza per la storia della Bibbia illustrata. Ma nello stile pittorico, dalle forme ben delineate e compatte che tendono a un puro effetto di *silhouette*, è difficile ritrovare il carattere dei modelli antichi.

Non sono però le Bibbie che costituiscono la testimonianza più significativa della miniatura spagnola del X secolo, ma l'eccezionale ciclo iconografico che illustra il *Commentario dell'Apocalisse* dovuto al monaco Beatus di Liebana. Ci son rimasti più di venti manoscritti, eseguiti tra il X e il XIII secolo, come prova del vivo interesse che questo libro suscitò nella Spagna medioevale.

Il *Commentario* di Beatus venne scritto nell'ultimo terzo dell'VIII secolo, nelle Asturie, bastione della Spagna cristiana in lotta contro l'Islam, e il suo autore fu tra i più accaniti nel combattere i nemici della Chiesa spagnola, sia all'interno sia oltre i confini.

Il *Commentario dell'Apocalisse*, in fin dei conti, è anch'esso un libro politico, perché le idee sulla fine dei tempi, il regno dell'Anticristo e le miserie dei fedeli sono sempre state messe in rapporto con situazioni storiche. Conformandosi al testo del *Commentario*, i manoscritti di Beatus contengono non solo le rappresentazioni delle visioni apocalittiche quali appaiono in altre *Apocalissi* medioevali, ma in moltissimi di essi al testo di Beatus viene aggiunto un altro commentario, quello di san Gerolamo sul *Libro di Daniele*, e le illustrazioni dei due testi visionari formano il nucleo al quale si amalgamano altre immagini che fanno dell'insieme una specie di compendio, storia abbreviata della redenzione e della salvezza, spesso tradotta da semplici simboli iconografici. L'Alfa e l'Omega indicano l'inizio e la fine; la croce della vittoria d'Oviedo, l'Uccello alle prese col Serpente incarnano il trionfo sulla miscredenza e l'Inferno; vi si trovano anche rappresentazioni cosmologiche e storiche, come la carta della Terra circondata dall'Oceano; la catena delle generazioni conduce fino all'incarnazione del Cristo, seguita da un ciclo più o meno esteso di scene cristologiche; il Cielo e l'Inferno appaiono a lato di Cristo in maestà, e vi si possono aggiungere l'una o l'altra scena dell'Antico Testamento. La serie dei ritratti di evangelisti che figurano all'inizio dei manoscritti è particolarmente notevole: sono raffigurazioni a due personaggi, seguite sempre da un'immagine con due angeli che sostengono i Vangeli; e sono da annoverarsi tra gli esempi di quei celebri ritratti doppi in cui l'evangelista appare accanto a un altro personaggio — Cristo o un discepolo — e sono certamente legate alle controversie dei primi secoli del Cristianesimo sull'autenticità dei quattro Vangeli canonici. Tali composizioni avevano anche lasciato la loro traccia nell'arte carolingia e ottoniana. Il ciclo delle *Apocalissi* di Beatus ce ne offre un altro esempio.

Più avanti, le descrizioni dell'*Apocalisse* stessa sono illustrate con immagini incomparabilmente suggestive; vi si incontrano più volte scene di grandissimo formato che si estendono su due pagine; il loro carattere specificamente irreale; stilizzato, stereotipato, associato a colori fantasmagorici, rende il contenuto visionario con un'intensità e una forza espressiva difficilmente reperibili altrove.

209. Burgo de Osma (?). Beatus, Commentario dell'Apocalisse: la carta del mondo (part.). Burgo de Osma, cattedrale.

I diversi manoscritti presentano variazioni sia nella scelta e nella successione delle immagini, sia nei particolari iconografici, senza con questo farci minimamente dubitare sulla radice comune dei cicli. Non possiamo né localizzare né datare questo archetipo, per quanto oggi si sia più o meno d'accordo nel farlo risalire all'epoca di Beatus, cioè alla fine dell'VIII secolo. Lo stesso Beatus fa menzione di illustrazioni per il capitolo sull'Anticristo e per il prologo sulla Chiesa e la Sinagoga, di modo che non abbiamo alcun dubbio sull'esistenza, a quell'epoca, di manoscritti illustrati del suo testo. Queste immagini dovrebbero allora venire riallacciate alle ultime correnti della Tarda Antichità, che nella Spagna del VII secolo erano ancora vive. Tuttavia, nella tradizione storica inaugurata da questo ciclo primitivo, non si possono distinguere che due gruppi separati da differenze profonde. Il primo si forma attorno all'unico manoscritto di Beatus composto fuori della Spagna, la celebre *Apocalisse* di Saint-Sever scritta intorno alla metà dell'XI secolo. Il secondo gruppo, che è il più importante, continua, per essere esatti, la tradizione che inizia nel X secolo, e la cui opera più significativa è anche il più bello dei manoscritti spagnoli di Beatus, quel codice oggi conservato alla cattedrale di Gerona, che contiene un ciclo di centodiciotto illustrazioni.

Secondo il *colophon*, l'*Apocalisse* di Gerona fu composta nel 975, su ordine di un certo abate Dominicus, dai preti Senior e Emeterius, con la collaborazione di Ende — *pintrix et Dei adiutrix* — la pittrice; questi due artisti, già incontrati nello *scriptorium* del monastero di Távara, dove essi eseguirono anche un'*Apocalisse*, il codice terminato nel 970 e conservato oggi a Madrid (Archivo Histórico Nacional). È molto probabile quindi che l'*Apocalisse* di Gerona sia stata composta a Távara, tanto più che essa mostra una stretta parentela iconografica con il Codice di Madrid. Questo manoscritto, sfarzoso per l'abbondante uso d'oro e d'argento, ci rivela, sia nei testi sia nello stile, una totale padronanza dei mezzi e dei fini. Ancora una volta, dobbiamo ammirare la perizia dell'ornamentazione, specie nella composizione delle pagine, delle aeree architetture, spesso disposte in maniera puramente decorativa, con i loro mostri fantastici, ma soprattutto la forma dei particolari come gli alberi e i loro fiori.

Queste due opere, le *Apocalissi* di Madrid e di Gerona, fanno dello *scriptorium* di Távara uno dei centri più importanti della miniatura spagnola della seconda metà del X secolo. Non è certamente per caso che l'*archipictor* Magius, il maestro di Emeterius, vi concluda la sua esistenza nel 968. E non vi è dubbio che egli sia quel *Magius Pusillus* cui si attribuisce un'altra celebre *Apocalisse*, quella della Pierpont Morgan Library di New York. Nel manoscritto di New York è indicato come luogo d'origine un monastero dell'« araldo di Dio l'arcangelo Michele » che oggi siamo concordi nell'identificare con San Miguel de Escalada. La datazione dell'opera non è chiara. La data 922, che farebbe del Codice di New York la più antica delle *Apocalissi* conservate, è posta in una parte del testo che successivi raschiamenti hanno reso illeggibile, per cui il senso oggi è incomprensibile. D'altra parte, alcune considerazioni paleografiche e anche stilistiche ci inducono ad accostare il manoscritto Morgan alle *Apocalissi* eseguite intorno al 970; d'altronde, di queste immagini esiste una copia diretta datata 970 (Valladolid, Santa Cruz). Quindi, oggi la sua datazione viene spostata una decina di anni dopo il 922, cioè verso la metà del secolo, il che rafforza l'ipotesi secondo la quale il *Magius Pusillus* di San Miguel de Escalada e il *Magius Archipictor* di Távara siano la stessa persona.

Da un altro lato, bisogna tener conto che esistono nette differenze tra l'*Apocalisse* della Pierpont Morgan Library e i manoscritti posteriori. La prima si distingue soprattutto per il carattere pittorico delle sue immagini policrome, e l'elemento colore che vi predomina rammenta l'antico stile illusionista di qualsiasi altro manoscritto spagnolo. In quale misura queste differenze vanno attribuite a fattori temporali o regionali oppure ai fermenti d'una evoluzione? L'interrogativo,

210. Távara. Beatus, Commentario dell'Apocalisse: la palma. Gerona, cattedrale, tesoro.

211. Távara. Beatus, Commentario dell'Apocalisse: adorazione della Bestia. Gerona, cattedrale, tesoro.

212. San Miguel de Escalada. Beatus, Commentario dell'Apocalisse. New York, Pierpont Morgan Library

213. Burgo de Osma (?). Beatus, Commentario dell'Apocalisse (part.). Burgo de Osma, cattedrale.

irresolubile, è tuttavia di estrema importanza per la storia degli inizi dell'illustrazione dell'*Apocalisse* in Spagna.

Nella serie dei manoscritti posteriori al *Commentario* di Beatus, ci limiteremo a segnalare un'opera di una spiccata qualità e per molti aspetti unica nel suo genere, l'*Apocalisse* della cattedrale di Burgo de Osma. Composta nel 1086, si situa quindi alla fine del periodo che esaminiamo. I temi antichi presentano caratteri iconografici inediti; ma è soprattutto lo stile nuovo di queste immagini che mostra come la Spagna in quest'epoca — cioè la seconda metà dell'XI secolo — sia uscita dal suo isolamento dell'Alto Medioevo e abbia preso familiarità con le conquiste artistiche dei suoi vicini. La qualità delle miniature, il loro stile plastico e la bellezza dei colori sono senza alcun dubbio la più alta espressione di quest'epoca, ma ci fanno anche capire i profondi cambiamenti della situazione storica. I regni cristiani di Spagna hanno esteso il loro dominio fin nel lontano Sud. Alfonso VI (1072-1109) non solo è il conquistatore di Toledo, ma anche un amico di Cluny che assume una funzione determinante nella cristianizzazione del paese.

L'Italia del Sud

La miniatura dell'Italia meridionale ha due volti: l'uno greco e l'altro latino. In queste regioni della Penisola, di cui Bizantini e Longobardi si disputarono il dominio in un rapido alternarsi, sotto la minaccia costante degli attacchi e delle scorrerie dei Saraceni, l'influenza orientale, alimentata dagli antichi monasteri greci, fu determinante su gran parte della vita intellettuale. Questo spiega l'esistenza, in Calabria e in Puglia, a Salerno, a Capua e a Grottaferrata, di importanti *scriptoria* greci, dove furono eseguiti numerosi manoscritti di cui molti ancor oggi esistenti. I quali, anche se situati nel contesto dell'arte bizantina, formano una provincia artistica a sé stante e chiaramente individuabile. Questi *scriptoria* greci esercitarono ovviamente un'influenza sull'attività dei loro vicini latini, vicini spesso molto prossimi. Nella produzione di questi ultimi si ritrovano, e non solo nell'iconografia ma anche nella tecnica e nello stile, caratteristiche squisitamente bizantine. Tuttavia, in molti casi, dobbiamo domandarci fino a qual punto queste affinità possano essere attribuite a scambi immediati e fino a qual punto alla sopravvivenza, in questo paese, del suo passato, cioè l'eredità indivisa della bassa epoca antica e dell'alta epoca bizantina. In ogni caso, la miniatura dell'Italia meridionale — sia essa bizantina o latina — conduce un'esistenza molto particolare, e può darsi che la sua posizione intermedia, tra Est e Ovest, abbia contribuito a rafforzare il suo carattere locale.

L'idioma dell'arte latina dell'Italia del Sud raggiunse la sua più bella espressione nei rotoli di *Exultet*, monumento che quest'arte creò per soddisfare le sue esigenze e la cui risonanza non varcò quasi mai le sue frontiere. Il periodo che va dalla seconda metà del X al XIII secolo ci ha lasciato — completi o frammentari — ventotto di questi *rotuli*, spesso lunghi alcuni metri. Nelle chiese di Bari, di Gaeta e di Troia sono conservati tre di questi rotoli di pergamena, riprova evidente dell'importanza che veniva loro conferita. Il rotolo di *Exultet* era destinato a un uso ben preciso nel quadro della liturgia di Pasqua, donde la sua configurazione. L'inno giubilare *Exultet iam Angelica turba caelorum*, con cui si celebra la nuova luce al momento della consacrazione del cero pasquale, è stato staccato da tutto il resto, scritto su strisce di pergamena cucite assieme e decorate d'immagini che dovevano rendere comprensibile il significato dei versi, non al diacono che li cantava, ma alla comunità che gli stava di fronte e l'ascoltava. Alcune scene di questa particolare liturgia, che appaiono negli stessi rotoli, ci mostrano come le lunghe strisce di pergamena, passando sopra il bordo dei leggii, fossero srotolate davanti agli occhi dei fedeli. E questa duplice funzione del libro, destinato sia al lettore sia agli ascoltatori, veniva soddisfatta inserendo nel testo le immagini capovolte. Infatti, una serie di *rotuli*, in cui all'origine il testo e le immagini erano stati disposti nello stesso senso, in seguito fu tagliata e ricostruita nei due sensi.

L'uso dei rotoli è forse dovuto all'influenza del mondo bizantino, dove il tipo antico del *rotulus* era sopravvissuto, ma la decorazione spetta esclusivamente all'arte italiana del Sud. Nei cicli di questi *Exultet*, le immagini non si succedono secondo un unico ritmo; tuttavia si

214. Bari. Rotolo di Exultet: *le api (part.). Bari, cattedrale.*

215. Bari. Rotolo di Exultet: *la terra (part.). Bari, cattedrale.*

può notare il ritorno costante di certe rappresentazioni. Le illustrazioni si scompongono, seguendo il contenuto dei versi, in diversi gruppi tematici: scene dell'Antico e del Nuovo Testamento, rappresentazioni liturgiche quali la consacrazione del cero pasquale, oppure una scena di genere come la descrizione della fabbricazione della cera — che illustra i versi che contengono la *laus apum*, l'elogio delle api che forniscono la cera pura per il cero pasquale, passaggio incantevole che attirò le ire del grande Padre della Chiesa, san Gerolamo. Alcune immagini simboliche e allegoriche mostrano la Terra, *Tellus*, sia, come nel *rotulus* di Bari, facendola apparire maestosamente tra due alberi, « *irradiata fulgoribus et aeterni Regis splendore illustrata* » (irradiata di luce e illuminata dalla magnificenza del Re eterno), sia rappresentandola con le caratteristiche della *Terra* nuda, col petto circondato di serpenti, come nell'*Exultet* di Benevento (Biblioteca Vaticana, Lat. 9820). *Ecclesia*, la Chiesa, compare tra i popoli della terra, mentre le legioni angeliche, la *Turba Angelica*, cantano la gloria di Dio nei cieli. Le rappresentazioni che illustrano le suppliche contenute nel testo, le immagini dell'imperatore, dei principi, dei benefattori o dei fondatori, sono particolarmente interessanti, in quanto ci offrono la possibilità di datare e di localizzare i *rotuli* con una certa precisione. È così che si è potuto stabilire che il più antico di quelli rimastici è un *rotulus* della Biblioteca Vaticana, composto a Benevento nel nono decennio del X secolo per il monastero di S. Pietro, situato di fronte alle porte della città. A parte la già menzionata rappresentazione di *Tellus*, esso contiene altre tredici immagini, tra le quali quella magnifica della *Turba Angelica* e dell'Agnello di Dio.

Oltre a quelli dell'*Exultet*, altri tre *rotuli* ci dimostrano che questo tipo di manoscritto era in gran voga nell'Italia del Sud. Si tratta ugualmente di testi liturgici; due — conservati nella Biblioteca Casanatense di Roma e nella cattedrale di Bari — destinati anch'essi alle cerimonie pasquali, costituiscono una specie di *pendant* ai rotoli di *Exultet* e contengono le pre-

216. Benevento. Rotolo di Exultet. *Roma. Biblioteca Vaticana.*

217. Benevento. Benedictio fontis: *angeli che cacciano gli spiriti impuri (part.). Roma, Biblioteca Casanatense.*

218. Montecassino. Rabano Mauro, Enciclopedia. Montecassino.

ghiere della consacrazione dell'acqua battesimale, la *Benedictio Fontis,* e della consacrazione del fuoco. Il terzo — pure nella Biblioteca Casanatense — è un pontificale. Tutti e tre comportano illustrazioni. I rotoli della *Benedictio Fontis* presentano, come l'*Exultet,* un assortimento di scene bibliche e liturgiche; l'esemplare romano è di qualità piuttosto alta, specie nell'incantevole illustrazione degli esorcismi, dove un gruppo di angeli scaccia piccoli demoni.

I due *rotuli* romani provengono da Benevento; per la loro datazione sono molto prossimi, sia tra loro sia al rotolo d'*Exultet* del Vaticano, proveniente da S. Pietro di Benevento, tanto che le tre opere possono essere attribuite allo stesso *scriptorium,* che doveva essere uno dei più importanti per quanto riguarda la miniatura dell'Italia del Sud nella seconda metà del X secolo. L'ornamentazione, come le vivide illustrazioni con diversi personaggi — sovente semplici disegni a penna, colorati parzialmente in seguito — rivelano in modo preciso la confluenza di tradizioni diverse e, contemporaneamente, una evoluzione stilistica che, dalla calligrafia rozza e compatta del pontificale, giunge alla ricchezza formale delle illustrazioni dei due rotuli posteriori.

Una panoramica sul resto della produzione nell'Italia del Sud ci fa scoprire l'esistenza di manoscritti profani, alcuni composti nella prima metà del X secolo, ma la cui serie continua nell'XI. Prima della metà del secolo fu eseguita una copia del *Dioscoride,* che riprende in uno stile rozzo e con limitato senso artistico riproduzioni di piante dell'originale del VI secolo (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 337) e un Codice di Virgilio (Napoli, Biblioteca Nazionale, Lat. 6), con una serie di illustrazioni dell'*Eneide* le cui forme, molto primitive, sembrano nonostante tutto aver imitato un ciclo istoriato nella Bassa Antichità. L'inizio dell'XI secolo vede nascere il celebre *Codex Longobardorum* di Cava de' Tirreni (ms. 4), raccolta di leggi longobarde e carolinge, importante documento per la storia delle istituzioni giuridiche nei primi secoli del Medioevo.

Ma dobbiamo soprattutto menzionare qui l'opera di Rabano Mauro, *De rerum naturis.* L'opera enciclopedica del dotto carolingio è decorata da un ciclo di trecentosessantuno immigini che ci offrono un vasto compendio delle concezioni medievali sull'universo: le bestie e gli uomini, la natura e i suoi diversi fenomeni, i lavori e gli utensili, gli esseri favolosi, i personaggi allegorici e simbolici, le scene profane e religiose si succedono in un insieme eteroclito. Ci si può chiedere in che misura si tratti, anche qui, di una riproduzione o, meglio, di un adattamento del patrimonio iconografico esistente che poteva operarsi partendo da raccolte distinte riunite in seguito in questo panorama enciclopedico. Queste rappresentazioni policrome primitive sono di un livello artistico mediocre, il loro apporto è solo di ordine iconografico, e la loro scarsa importanza è chiaramente indicata dal fatto che esse non hanno trovato, nei secoli successivi, nessun continuatore.

Con questo manoscritto entra in scena Montecassino, la venerabile casa madre degli ordini monastici occidentali. Nel IX e nel X secolo il celebre monastero aveva vissuto momenti difficili; nell'883 era stato distrutto dai Saraceni, e i monaci vi ritornarono, dal loro esilio di Capua, solo intorno alla metà del X secolo. L'inizio della ricostruzione è attestato da un gruppo di manoscritti di modesto valore; ma la produzione di questi ultimi era continuata, pur su scala modesta, anche durante il periodo di Capua. Il codice del testo di Rabano Mauro nasce dalla ripresa attività nella sede. Montecassino doveva tuttavia raggiungere il suo momento migliore solo qualche decina di anni più tardi, quando una delle più importanti personalità dell'epoca, il celebre Desiderio, venne innalzato alla dignità di abate; sotto la sua autorità, l'antico monastero trascorse un periodo splendido e il suo ascendente intellettuale e artistico marciò di pari passo alla sua prosperità materiale. Tuttavia, questa fase — per gli scopi che perseguì e per i mezzi di cui si servì — sconfina dall'epoca di cui ci occupiamo.

Florentine MÜTHERICH

L'Inghilterra

Un gran numero di manoscritti miniati costituisce la testimonianza di ciò che fu la pittura inglese durante il X e l'XI secolo. Nessuna opera dipinta di grandi dimensioni — sia murale o su legno — è stata interamente conservata, anche se la recente scoperta di un frammento isolato, a Winchester, ci prova l'esistenza di questo tipo di pittura. A parte due celebri esempi, i ricami di carattere pittorico sono del pari scomparsi. I libri miniati che ci proponiamo qui di studiare furono eseguiti tra l'inizio del X secolo e la metà dell'XI, epoca nella quale già s'annunciava l'arte romanica.

La storia di questi centocinquant'anni è segnata da avvenimenti importanti che contribuirono a creare stretti rapporti tra la cultura dell'Inghilterra e quella del continente. Il primo di questi avvenimenti fu il raggiungimento da parte del Wessex, durante la prima metà del X secolo, della supremazia su tutto il resto del paese. Il secondo fu la rinascita dell'ordine dei Benedettini durante la seconda metà del X secolo, il che comportò la ricostituzione di numerose comunità religiose in conventi abbandonati dopo le invasioni scandinave del IX secolo. L'ultimo fu la conquista normanna, avvenuta nel 1066, che favorì legami ancora più stretti tra l'Inghilterra e la Europa continentale.

A partire dall'anno 835 circa, l'Inghilterra subì per tutto il suo territorio numerose invasioni danesi. I conventi, che possedevano allora grandi ricchezze in tesori e in libri, ed erano una facile preda, furono saccheggiati. All'inizio del regno di Alfredo il Grande (871-899), tutto quel patrimonio culturale e che uomini come il Venerabile Beda, Benedetto Biscop e Aldhelm avevano contribuito a creare, era virtualmente scomparso. Intere biblioteche erano andate distrutte, tesori dispersi. Dopo aver instaurato una pace alquanto precaria, Alfredo si adoperò con ogni mezzo per risvegliare alla cultura il Sud dell'Inghilterra. Per questo motivo il suo nome è sempre associato a un certo numero di testi tradotti dal latino in antico inglese, di cui, considerato il suo interesse per i problemi culturali, fu certamente l'ispiratore. D'altronde, durante la sua giovinezza aveva visitato Roma e la corte dell'imperatore Carlo il Calvo.

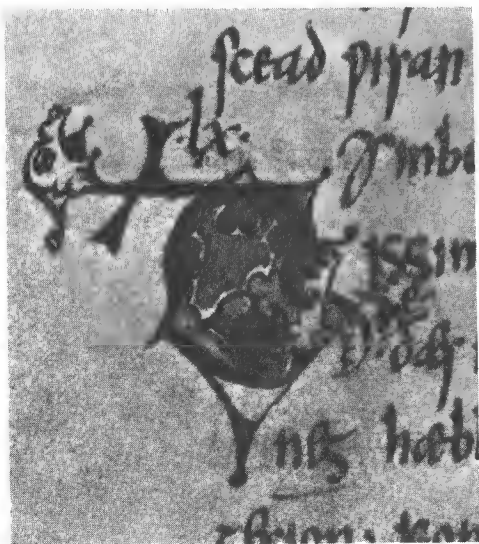
Durante il regno dei successori di Alfredo — e particolarmente durante quello di suo figlio Edoardo il Vecchio (899-925) e del nipote Etelstano (925-939) — il regno del Wessex aumentò di potenza riuscendo a conservare il suo predominio sul resto dell'Inghilterra. Durante questi due regni, alcuni legami matrimoniali con case regnanti del continente incrementarono gli scambi di cui abbiamo parlato, e numerosi libri furono introdotti nell'isola proprio come doni nuziali. Ce ne sono giunti alcuni esemplari, come il libro di Vangeli di Lobbes che data intorno alla fine del IX secolo e che venne offerto da Etelstano alla Christ Church di Canterbury (attualmente al British Museum, Cotton ms. Tiberius A. 11).

Quasi nulla annunciava, prima del 950, la rinascita dell'ordine benedettino; eppure questo avvenimento doveva avere una funzione essenziale nell'ulteriore sviluppo dell'arte inglese. La

219. Winchester. Salterio: le pie donne al sepolcro. Londra, British Museum.

riforma monastica fu iniziata realmente solo a partire dal 960, quando san Dunstano fu eletto arcivescovo di Canterbury, e soprattutto a partire dal 963, quando sant'Etelvoldo divenne vescovo di Winchester. Numerosi e importanti monasteri furono aperti e riformati da san Dunstano e da sant'Etelvoldo, ai quali porse valido aiuto sant'Osvaldo, vescovo di Worcester e più tardi arcivescovo di York, che aveva ricevuto la sua formazione monastica all'abbazia di Fleury. Tra queste comunità si trovano le due abbazie dell'antico e del nuovo monastero di Winchester, riformate nel 964 e nel 965. Nell'Est dell'Inghilterra, tra il 963 e il 969, Etelvoldo riaprì l'abbazia di Ely e, intorno al 966, quella di Peterborough. Nella stessa regione, nel 969 circa, Osvaldo fondò Ramsey e, qualche anno più tardi, nell'Ovest dell'Inghilterra, introdusse la regola benedettina nella sua cattedrale di Worcester.

Questa rinascita benedettina, quasi esclusivamente limitata al Sud del paese, non raggiunse quasi mai il Nord; comunque è certo che nessuna grande comunità religiosa si trovava a Nord dell'Humber. I tre grandi ecclesiastici non erano i soli a sostenere questo movimento di riforma nel momento del suo maggior fervore; anche il re vi dedicava un particolare interesse. Questi stretti rapporti tra casa reale e monasteri riformati creano una certa tendenza ad assimilare i monasteri riformati di quest'epoca con ciò che più tardi sarà considerato come una congregazione monastica. Questo può forse spiegare le difficoltà a cui si va incontro quando si cerca di determinare con esattezza i centri dove ogni manoscritto venne eseguito. Tutti i manoscritti miniati appartenenti a quella che è chiamata la 'Scuola di Winchester' furono eseguiti in monasteri saldamente uniti gli uni agli altri, e, tutti, sono espressioni di questa riforma benedettina.

Riforma che, incontestabilmente, nasceva dall'interno stesso del paese, anche se i suoi promulgatori si erano profondamente ispirati a esperienze simili che già da tempo erano condotte all'estero. Infatti, l'influenza e gli ideali di Cluny passarono in Inghilterra per il tramite di Fleury-sur-Loire e quelli del movimento riformatore di Gerardo di Brogne vi giunsero mediante Mont-Blandin, a Gand, dove Dunstano visse in esilio per un certo periodo. Alcune influenze liturgiche appaiono decisamente provenienti da Corbie e da Saint-Denis. I continui rapporti che sant'Osvaldo intratteneva con l'abbazia di Fleury indussero Abbone di Fleury a trasferirsi e a insegnare a Ramsey nell'ultimo decennio del X secolo. Sembra che le abbazie siano state molto prospere durante gli ultimi anni del X e i primi dell'XI secolo, malgrado la situazione agitata che travagliava il paese in quel momento; in ultima analisi, è uno spirito profondamente religioso che caratterizza il regno del conquistatore danese, il re Canuto (1016-1035), durante il quale furono eseguiti bellissimi manoscritti.

Ed è tenendo presente questo sfondo storico che bisogna studiare i due elementi che esercitarono un'influenza capitale sulla pittura inglese durante il X e l'XI secolo, prima di tutto l'antica tradizione insulare, e poi — e questo ci pare ancora più significativo — le successive influenze dell'arte carolingia, che cominciano a farsi sentire fin dall'inizio del X secolo e proseguono fin verso l'anno mille.

In seguito all'invasione danese avvenuta intorno alla metà del IX secolo, il deperimento della vita monastica organizzata portò all'inarrestabile declino della miniatura, e quindi alla scomparsa delle scuole di pittura dai conventi. I manoscritti, che con maggior certezza si possono attribuire al regno di Alfredo, nessuno dei quali è illustrato con scene miniate, contengono una serie di iniziali decorate di intrecci e di teste d'animali e d'uccelli, dove è evidentissima l'influenza insulare, come, per esempio, la *Cura pastoralis* scritta in inglese arcaico e attualmente conservata alla Biblioteca Bodleiana di Oxford. Questi elementi squisitamente insulari esercitarono un'influenza notevole nel processo evolutivo che l'ornamentazione delle iniziali conobbe nel corso del X secolo, processo che portò ad alcuni cambiamenti nella composizione, il più significativo dei quali è forse l'introduzione di mostri e di foglie d'acanto, il cui motivo è di indubbia derivazione carolingia. A poco a poco, e ciò appare in modo palese in due manoscritti che datano intorno alla seconda metà del X secolo — l'*Amalarius* (attualmente al Trinity College di Cambridge) e il

220. *San Gregorio,* Cura pastoralis. *Oxford. Bodleian Library.*

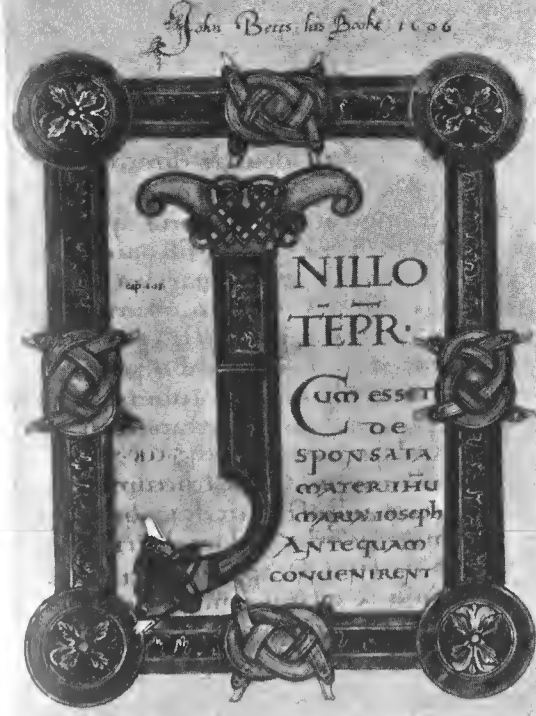
221. *Amalarius,* Liber officialis *(part.). Cambridge.*

222. *Gioiello del re Alfredo (verso). Oxford, Ashmolean Museum.*

223. *Winchester. Stola di san Cutberto (part.). Durham.*

Salterio di Bosworth (al British Museum, Add. ms. 37517) — queste iniziali divennero sempre più complesse e raffinate. Partendo dalle rudimentali iniziali della fine del IX secolo, si arriva così, attraverso un progressivo perfezionamento, alle eleganti iniziali dell'*Amalarius*, che rappresentano una tappa di quest'evoluzione. Lungi dal limitarsi a qualche località o a qualche *scriptorium* ben preciso, questo fenomeno è un aspetto essenziale del vocabolario artistico di cui disponeva la miniatura di tutto il Sud dell'Inghilterra.

L'influenza carolingia si manifesta non solo nell'ornamentazione, ma nello stile stesso dei personaggi. Uno dei più antichi esempi di questa influenza continentale ci è trasmesso dal motivo a fogliami inciso sul verso del Gioiello di Alfredo attualmente all'Ashmolean Museum di Oxford. Forse ancor più sorprendente è l'esempio offertoci dai fogliami che decorano la stola e il manipolo ricamati di san Cutberto (oggi alla cattedrale di Durham). Il fatto che i ricami siano stati eseguiti per ordine della regina Aelfleda, moglie di Edoardo il Vecchio, che ne fece dono a Fritestano, vescovo di Winchester, ci consente di datarli con sufficiente precisione tra il 909 e il 916. Questo tipo di fogliami ricorda molto lo stile della scuola di Metz del IX secolo, e anche numerosi manoscritti eseguiti nel Sud dell'Inghilterra durante la prima metà del X secolo comportano alcune iniziali decorate con motivi ornamentali dello stesso tipo, ma esso è generalmente associato alle teste aggrappate e agli intrecci che caratterizzavano la tradizione insulare. Durante i due secoli di cui ci occupiamo, questa decorazione a fogliami carolingia, continuamente passibile di modifiche nelle sua evoluzione, ebbe una funzione sempre più importante nell'arte della miniatura inglese.

La scuola franco-sassone del Nord della Francia apportò un secondo contributo carolingio alla decorazione inglese. Nella sua forma originale, cioè quella del IX secolo, questa decorazione franco-sassone è una versione continentale di una ornamentazione anglosassone ancora più antica. Essa fu introdotta di nuovo durante

224. *Winchester (?). Evangeliario. Londra, College of Arms.*

225. *Winchester. Salterio: iniziale. Londra, British Museum.*

il X secolo in Inghilterra, dove si fa sentire in modo più palese nelle iniziali di alcuni grandi manoscritti miniati, come, per esempio, in quelle del grande frammento di un evangeliario, oggi tra i manoscritti di Arundel al College of Arms di Londra e anche nelle iniziali del Salterio Harley ms. 2904, oggi al British Museum.

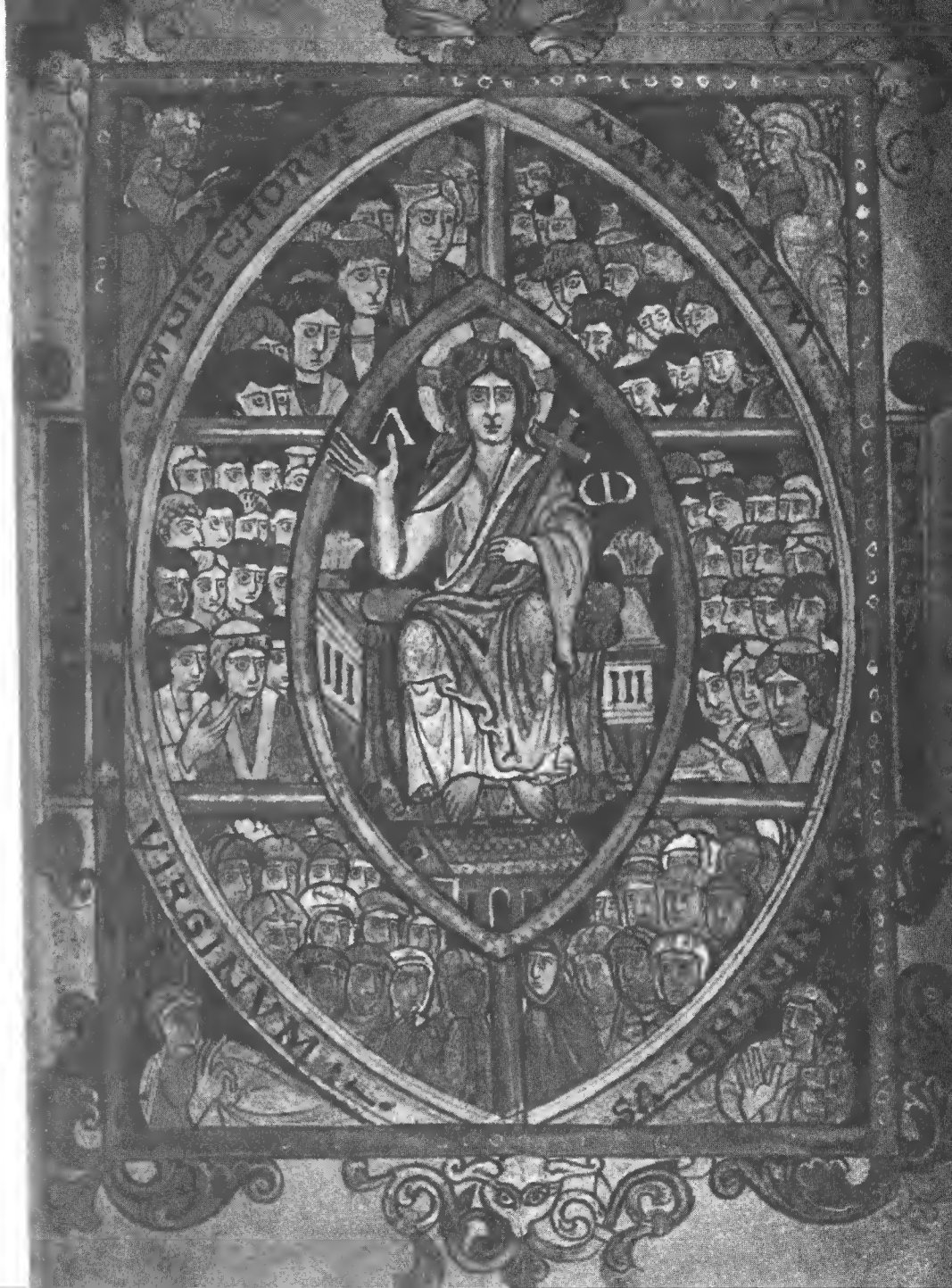
Oltre ai ricami di Durham, alcuni manoscritti, che risalgono al regno di Etelstano (925-939) e quindi anteriori alla riforma benedettina, ci rivelano la conoscenza dell'arte carolingia e persino di un'arte più antica. Tra queste opere si possono annoverare il volume della *Vita di san Cutberto*, offerto a Durham dal re Etelstano intorno al 937 (attualmente a Cambridge, Corpus Christi College, ms. 183) e la bellissima copia del *De laudibus sanctae Crucis* di Rabano Mauro, oggi al Trinity College di Cambridge (ms. B. 16. 3). La miniatura che rappresenta l'offerta del libro al papa è senza dubbio imitata da un originale carolingio, forse di Fulda: i personaggi, dai lineamenti un po' pesanti, rassomigliano vagamente a quelli delle miniature della *Vita di san Cutberto*. Ma non si conosce il luogo d'origine del Rabano Mauro, né quello della *Vita di san Cutberto*. Esistono tuttavia due manoscritti che si possono attribuire, senza grande rischio di errore, a Winchester: le aggiunte a quello che viene detto il Salterio di Etelstano. Lo stile delle miniature di questo Salterio sfugge a una definizione precisa: tre almeno non sembrano derivare dall'arte carolingia e potrebbero facilmente essere copie di modelli anteriori. Ma la miniatura che rappresenta Cristo in maestà ricorda effettivamente certi personaggi di alcuni

226. Winchester. Salterio di Etelstano. Londra, British Museum.

manoscritti del gruppo di Ada — opere a cui si ispirarono profondamente gli artisti inglesi durante la seconda metà del X secolo. Mentre la miniatura che rappresenta l'Ascensione sembra provenire direttamente da un modello precarolingio.

Quando ci si volge allo studio della pittura inglese della scuola di Winchester, bisogna sempre tener presente che, fin dalla prima metà del secolo, essa aveva avuto come modello l'arte carolingia. E, quindi, gli artisti inglesi erano coscienti, fin dal 925, della fonte d'ispirazione che questa arte poteva offrire, anche se a testimonianza del fatto oggi non ci restano che pochissime miniature. Questo periodo preliminare, per quanto sperimentale, aprì la via alla straordinaria fioritura che doveva seguire.

Il termine 'Scuola di Winchester' non è assolutamente corretto, tuttavia lo useremo qui per designare i manoscritti del Sud dell'Inghilterra nel loro complesso, espressioni tra le più importanti dell'arte inglese. Mentre è possibile rintracciare cronologicamente l'evoluzione stilistica di queste opere, accomunate da evidenti somiglianze, è impossibile isolare con sufficiente approssimazione le distinte scuole regionali. Tutti i manoscritti provengono da abbazie che erano in continuo contatto tra loro. Sembra però che Winchester sia stato un centro davvero importante: non solo era la capitale del Wessex, ma anche la città dove si trovava la cattedrale di Etelvoldo e la sede di tre abbazie di immenso prestigio.

La miniatura di Winchester possiede due caratteristiche formali particolarmente significative: la decorazione di foglie d'acanto e un modo di disegnare di stile illusionista. Ma in entrambe si palesa in modo esplicito la tendenza, specificamente inglese, di ridurre molte delle componenti naturalistiche a motivi esclusivamente decorativi. E anche se questa intenzione ornamentale non le modifica sino a farne rigide astrazioni barbariche, ne risulta un compromesso dove il gusto decorativistico diventa preponderante. Ciò conferisce ai personaggi una energia impetuosa, e le scene, toccate da que-

227. Winchester. Salterio di Etelstano: Cristo in maestà. Londra, British Museum.

sta magia decorativa, acquistano toni eminentemente drammatici.

Possediamo due magnifici esempi di questa decorazione a foglie d'acanto: lo statuto di New Minster (o del Monastero Nuovo), a Winchester, e il Pontificale di sant'Etelvoldo. I due manoscritti, che datano all'episcopato di Etelvoldo (936-984), ci permettono di comprendere i principi e le origini di questo tipo d'ornamentazione. In genere, lo statuto è fatto risalire al 966, ma probabilmente esso fu scritto qualche anno più tardi. Il frontespizio rappresenta il re Edgardo, accompagnato dalla Madonna e da san Pietro, mentre offre lo statuto a Cristo in maestà. Questa miniatura è incorniciata da un bordo dorato, sul quale si avvolge e si aggrappa un lussureggiante intreccio di foglie d'acanto. Lo stesso tipo di incorniciatura ricompare sulle miniature del Pontificale di sant'Etelvoldo, con la differenza che, in quest'ultimo, la cornice dorata è interrotta da otto medaglioni, posti rispettivamente ai quattro angoli e a metà di ogni lato. I fogliami ornamentali che caratterizzano tutti i manoscritti di Winchester hanno un'origine carolingia e, nel complesso, somigliano molto a quelli che compaiono in manoscritti come il Sacramentario di Drogone, eseguito a Metz (Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 9428). Tuttavia, tra questi due esempi esistono differenze fondamentali: l'ornamentazione di Winchester è più densa, e le foglie si attorcigliano le une sotto le altre, producendo un effetto di viluppi in continuo movimento. Questi fogliami diverranno più stilizzati nel corso dell'XI secolo, come ci mostra la grande iniziale 'B' di un Salterio attualmente all'University Library di Cambridge.

Lo stile dei personaggi rappresentati nel Pontificale di sant'Etelvoldo e in quello dell'arcivescovo Roberto si rifà indubbiamente a modelli carolingi. Caratteristico è il modo in cui sono trattate le vesti, tutte un fitto susseguirsi di panneggi e pieghe luminose, il che dà l'impressione che siano agitate da un costante movimento. Lo stesso vibrante dinamismo pervade i fogliami. Questa maniera d'intendere il drap-

229. Abbazia di Winchcombe (?). Salterio latino. Cambridge.

228. Winchester. Statuto del re Edgardo per New Minster: frontespizio. Londra, British Museum.

233. *Winchester. Pontificale di sant'Etelvoldo. Londra.*

234. *Sud dell'Inghilterra. Vangeli. York, Minster Library.*

peggio ricorda, anche se in modo del tutto epidermico, alcuni manoscritti legati alla scuola palatina di Carlo Magno, ma questa influenza può benissimo essere stata mediata da copie successive, più che venire direttamente da opere di corte. Altre influenze carolinge compaiono nelle miniature di Winchester; il Pontificale di sant'Etelvoldo, per esempio, presenta, sul piano iconografico e in certi particolari ornamentali, diverse affinità con la scuola pittorica che produsse il Sacramentario di Drogone: risaltano, infatti, molte somiglianze nei colori. Il Pontificale dell'arcivescovo Roberto, che per certi aspetti somiglia a quello di sant'Etelvoldo, data indubbiamente alla stessa epoca; tuttavia, a causa di alcune diversità nei colori e soprattutto nella calligrafia si può escludere che siano della stessa mano.

Tra questo gruppo di manoscritti va collocata anche una magnifica miniatura che rappresenta un evangelista (attualmente alla Bibliothèque Nationale di Parigi), ma se il suo stile è molto vicino a quello del Pontificale, il suo colore indicherebbe piuttosto un modello anteriore, anche se sembra poco probabile che essa sia più antica del Pontificale di sant'Etelvoldo.

232. *Sud dell'Inghilterra. L'evangelista san Giovanni. Parigi, Bibliothèque Nationale.*

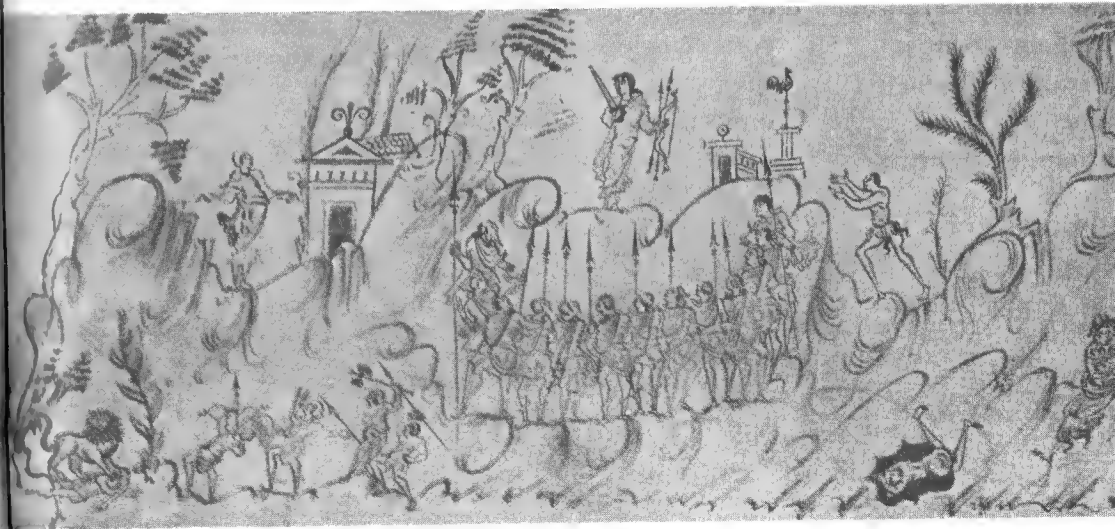
Lo stile particolare di quest'ultimo non compare solo nelle opere di Winchester: non pochi manoscritti eseguiti senz'ombra di dubbio in altri centri del Sud dell'Inghilterra recano miniature della stessa maniera, come i bellissimi Vangeli della Minster Library di York, prodotti forse a Canterbury verso la fine del X secolo.

A questa stessa epoca appartiene un importante gruppo di libri, che contengono miniature non più policrome, ma al tratto. Questa tecnica appare per la prima volta poco dopo il 950, con lo splendido disegno eseguito a Glastonbury (oggi a Oxford, Bodl. ms. Auct. F. IV. 32) e che rappresenta san Dunstano che adora Cristo. Ricompaiono qui le medesime particolarità stilistiche dello statuto di New Minster e del Pontificale di sant'Etelvoldo: le pieghe spezzate e i drappeggi svolazzanti. I tre personaggi di un Pontificale, probabilmente di Sherborne — eseguito tra il 992 e il 995 — presentano anch'essi punti in comune con il disegno di Dunstano, come pure un disegno della seconda persona della Trinità, un po' più antico, che si trova al St. John's College di Oxford (ms. 28).

Alla fine del X secolo, l'arrivo a Canterbury del Salterio di Utrecht rese più efficace l'influenza della scuola di Reims, il cui peso si manifesta non solo nelle copie eseguite intorno all'anno mille delle miniature del Salterio di Utrecht (British Museum, Harley ms. 603), ma anche in altri disegni e miniature. Le modifiche apportate dagli artisti del manoscritto Harley 603 sono estremamente significative: a differenza degli archetipi del IX secolo, queste copie comportano un gran numero di disegni al tratto ma in colore, il che aggiunge all'insieme una nota di gaiezza. Il medesimo uso del tratto colorato si ritrova in una bellissima miniatura con la scena della Crocifissione, che illustra un Salterio di Winchester, oggi al British Museum (Harley ms. 2904). Questo è uno degli esempi più ricchi di sensibilità della tarda arte anglosassone; la Vergine piangente e in piedi accanto alla Croce, è profondamente tragica, mentre

235. Sud dell'Inghilterra. Pontificale. Parigi, Bibliothèque Nationale.

236. Winchester. Salterio: Crocifissione. Londra, British Museum.

237. Canterbury. Copia del Salterio di Utrecht. Londra, British Museum.

san Giovanni contempla, con un atteggiamento pieno di *pathos*, il volto del Maestro. La tecnica di questa miniatura differisce molto da quella, più antica, delle miniature di Dunstano o dei personaggi del Pontificale di Sherborne. I tratti di penna sono frequenti e nervosi; le teste più grandi del normale e tendenti alla sfericità hanno capelli pettinati a fitti boccoli. Il fondo è tinteggiato da una delicata mano ad acquarello, il che dà l'illusione che un'atmosfera e un'ombra leggera circondino i personaggi.

È possibile che questo Salterio sia stato eseguito a Winchester verso l'anno mille, ma il suo autore sembra aver lasciato l'Inghilterra poco tempo dopo, perché tra questo manoscritto e altri due, originari del Nord della Francia — il libro dei Vangeli di Saint-Bertin (attualmente alla Bibliothèque municipale di Boulogne, ms. 11), e soprattutto le miniature dei quattro evangelisti di Anhalt (Pierpont Morgan Library, M. 827), si notano stupefacenti somiglianze stilistiche. Vi si ritrova infatti la medesima finezza di tratto, la stessa importanza delle teste e delle mani, mentre lo sfondo illusionista qui è creato da una serie di pennellate le cui tinte sono diverse dal colore del foglio.

Più vicini ancora al Salterio sono i disegni di due manoscritti da collocarsi nell'ambito dell'abbazia di Fleury, un *S. Gregorio* a Orléans (Bibliothèque municipale, ms. 175) e un *Aratus* al British Museum. Non resta nessun altro manoscritto di questo stile, ma esso ebbe, con ogni evidenza, un'influenza capitale sullo sviluppo della miniatura inglese dell'XI secolo.

I manoscritti miniati inglesi dei primi trent'anni dell'XI secolo mostrano come gli artisti avessero assimilato i due principali stili carolingi (quello di Ada e quello di Reims), per giungere a uno stile squisitamente aglosassone. Entrambe le influenze carolinge svolsero una azione importante ed entrambe subirono notevoli trasformazioni. Tra i più antichi esempi di questo fenomeno vanno citati i disegni che rappresentano i Lavori dei mesi che si trovano in un Salterio dell'inizio dell'XI secolo conser-

238. Saint-Bertin. Vangeli. Boulogne, Bibliothèque municipale.

239. Winchester (?). Pagina di calendario (part.). Londra, British Museum.

240-241. Fleury. Aratea: costellazioni. Londra, British Museum.

242. Ely (?). Messale di Roberto di Jumièges: adorazione dei Magi (part.). Rouen, Bibliothèque municipale.

vato al British Museum (Cotton ms. Julius C. VI). Non si sa esattamente da dove provenga quest'opera; forse da Winchester. I testi e le illustrazioni del calendario presentano numerosi punti in comune con quelli di un altro importante manoscritto del British Museum. Quest'ultimo è un insieme di testi accompagnati non solo dalle illustrazioni policrome di un calendario, ma anche da disegni di costellazioni e delle illustrazioni di un testo conosciuto sotto il nome di *Meraviglie dell'Oriente*; questi disegni rappresentano animali bizzarri e mostruosi e alcune creature originarie di lontane contrade. Il manoscritto data intorno alla fine del X secolo; il suo stile l'accosta al Pontificale di sant'Etelvoldo, ma la sua tecnica rivela una maggiore delicatezza di tocco, che ricorda, particolarmente nei paesaggi, lo stile di Reims e di Metz.

Lo stile inglese ebbe una notevole evoluzione durante i primi vent'anni dell'XI secolo. Infatti, fino a quel momento due stili distinti — uno dei quali molto vicino alla tradizione di

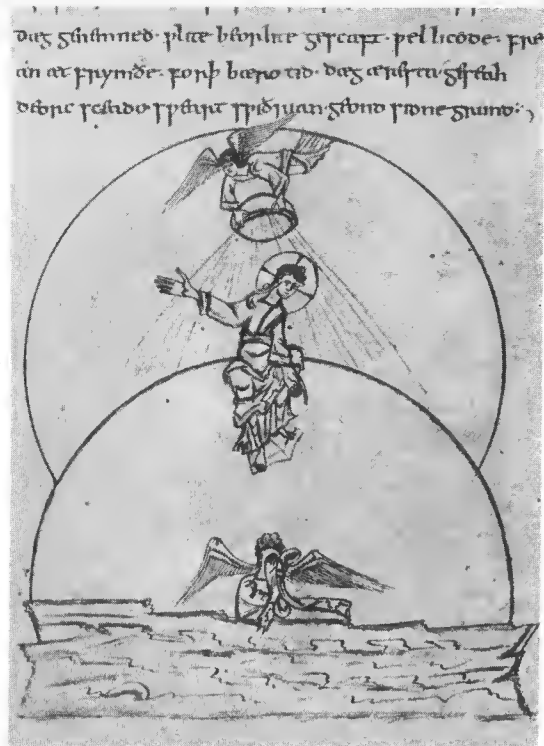
243. Ely (?). Messale di Roberto di Jumièges: il bacio di Giuda. Rouen, Bibliothèque municipale.

244. Canterbury (?). Vangeli di Arenberg: tavola di canoni (part.). New York, Pierpont Morgan Library.

245. Winchester (?). Vangeli di Grimbald. Londra.

Reims — che avevano conosciuto uno sviluppo parallelo, in questo periodo si incontrano e si amalgamano a formare una maniera nuova. Il più bello dei manoscritti che ne deriva è indiscutibilmente il Sacramentario, oggi a Rouen, forse eseguito nell'abbazia di Ely e che viene detto il Messale di Roberto di Jumièges. Quest'opera comprende tredici miniature a piena pagina, incorniciate da fogliami che ricordano quelli dei due Pontificali. I personaggi sono concepiti in modo più tormentato, i loro drappeggi sono fremènti e sconvolti e i loro gesti più violenti ed esasperati. Ma se nel Messale l'effetto che questo linguaggio produce è sorprendente, in mano ad artisti di minor talento può divenire stereotipato e gelido. Ed è ciò che avviene nell'altro importante manoscritto dell'epoca, il libro dei Vangeli di Grimbald, attualmente al British Museum, senza dubbio eseguito a Winchester. Qui, l'ornamentazione e il drappeggio presentano entrambi una forte tendenza alla stilizzazione: le pieghe delle vesti cadono in modo quasi metallico, mentre i fogliami proliferano e si attorcigliano in lunghe fibre adunche.

Nel suo divenire, questo stile produce sia opere varie e piene di innovazioni, come il Mes-

246. Canterbury. Eptateuco: gli animali lasciano l'arca di Noè. Londra, British Museum.

247. *Winchester. Libro di preghiere. Londra, British Museum.*

248. *Canterbury. Separazione della luce dalle tenebre. Oxford.*

sale di Roberto di Jumièges e i Vangeli di Grimbald, sia opere che, pur coeve, presentano caratteri più conservatori anche se di grandissimo interesse. Uno dei più antichi di questi manoscritti è una raccolta di Vangeli, nota sotto il nome di Libro dei Vangeli di Arenberg e oggi alla Pierpont Morgan Library di New York. Non se ne conosce il luogo d'origine; si sa che è posteriore all'anno mille e contiene alcuni meravigliosi disegni al tratto. Altri due manoscritti anglosassoni hanno illustrazioni di gran pregio con scene dell'Antico Testamento: la celebre raccolta di poesie attribuita a Caedmon a Oxford, e la traduzione fatta da Aelfric dell'*Eptateuco*. Questi due manoscritti, probabilmente provenienti da Canterbury, furono certamente copiati da modelli più antichi. L'*Eptateuco* è particolarmente ricco di illustrazioni, una delle quali rappresenta l'arcobaleno — immagine poco frequente — che ricorda il *Pentateuco* di Ashburnham. Il miniaturista del Caedmon conobbe sicuramente modelli rari, e questo è comprovato da alcuni suoi disegni, come la miniatura che rappresenta la luce che si separa dalle tenebre. Possediamo anche una serie di miniature di questo periodo che illustrano un poema latino del IV secolo, la *Psicomachia* di Prudenzio, il cui soggetto è la lotta tra i Vizi e le Virtù. Questi disegni di estrema vivezza, in fin dei conti, non sono altro che derivazioni di modelli antichissimi mediati da manoscritti carolingi. La scena con la Lussuria, che danzando esce dalla cornice che la circon-

249. *Sud dell'Inghilterra. Prudenzio, Psicomachia: i guerrieri e la Lussuria. Londra, British Museum.*

250. *Sud dell'Inghilterra. Prudenzio, Psicomachia: la danza della Lussuria. Londra, British Museum.*

251. Winchester. Liber Vitae. *Londra, British Museum.*

da, è di grande originalità; in altre miniature del medesimo volume, degna d'interesse è la caratterizzazione delle figure di cavalieri.

Se si accettuano i Vangeli di Grimbald, in tutte le altre miniature di Winchester si nota una forte tendenza verso una stilizzazione manieristica. Ci limiteremo a citare solo le due opere principali: il piccolo libro di preghiere della chiesa di New Minster, a Winchester, eseguito tra il 1023 e il 1025; e il *Liber Vitae* di New Minster, eseguito tra il 1020 e il 1030. In entrambi i volumi, le pieghe dei drappeggi sono praticamente ridotte a segni stenografici e assumono un tono sempre più convenzionale. Lo stesso vale per le decorazioni a fogliami, che divengono sempre più spogli e sinuosi. Tuttavia, durante il secondo quarto dell'XI secolo furono prodotti bellissimi manoscritti, alcuni dei quali disegnati con un virtuosismo sorprendente. Il Salterio della Biblioteca Vaticana eseguito per l'abbazia di Bury St. Edmunds, comprende disegni marginali, che illustrano alcuni passi del testo, i quali, per la prodigiosa fantasia che li anima, possono essere considerati tra gli esempi più importanti della tarda arte anglosassone.

252. Bury St. Edmunds. Salterio. Roma, Biblioteca Vaticana.

253. Sud dell'Inghilterra. Vangeli della contessa Giuditta di Fiandra. New York.

Nei manoscritti prodotti alla vigilia della conquista normanna si nota ancor più chiaramente fin dove fosse giunta la tendenza a ridurre le varie componenti figurative a pure astrazioni ornamentali. Questo vale soprattutto per un gruppo di manoscritti datati all'incirca tra il 1050 e il 1060: i due libri di Vangeli di Montecassino, due Vangeli già a Weingarten e attualmente a New York (Pierpont Morgan Library, M. 708 e 709), l'Evangeliario di Margherita di Scozia, alla Biblioteca Bodleiana di Oxford (Bodl. ms. Lat. Liturg. f. 5). Anche un Salterio compiuto a Peterborough o a Croyland (Bodl. ms. Douce 296) è molto vicino a queste opere. I due manoscritti di Weingarten furono eseguiti in Inghilterra per la contessa Giuditta di Fiandra, sposa di Tostig, conte di Northumbria, la quale li donò all'abbazia di Weingarten. Quindi si possono datare tra il 1050 e il 1065. Negli altri, a un dipresso della stessa epoca, il processo di stilizzazio-

254. *Vangeli della contessa Giuditta di Fiandra. New York.*

255. *Winchester. Salterio. Londra, British Museum.*

ne giunge ormai alla sua fase finale. Le pieghe del vestito di san Luca, nella miniatura della Pierpont Morgan Library (M. 708), sono disegnate con una serie di tratti spessi e 'astratti', di colore più scuro rispetto al resto. Qui gli artisti hanno decisamente abbandonato ogni tentativo di suggerire la forma del corpo nascosto sotto i drappi. E, oltretutto, si comincia già a dividere la superficie in sezioni astratte, il che sarà una delle caratteristiche essenziali della pittura del XII secolo.

Il British Museum possiede un magnifico Salterio (Cotton, ms. Tiberius C. VI) dotato di una serie di disegni con scene della vita di David e di Cristo, che è indubbiamente un po' più vecchio del gruppo di cui abbiamo appena parlato. Fu eseguito a Winchester verso il 1050, ed è il più antico esempio di salterio che contenga miniature poste prima del testo, al modo dei salteri del XII e del XIII secolo. I disegni di questo manoscritto, in certe parti, somigliano moltissimo ai Vangeli della contessa Giuditta: le pieghe sono indicate da elementi del tutto astratti e, in una miniatura come quella delle Sante Donne al sepolcro, non hanno più alcun rapporto né con le vesti dalle quali dovrebbero scaturire, né con il corpo che ricoprono, divenendo pura e semplice ornamentazione. Tuttavia, questi disegni appaiono dotati di una notevole vivezza,

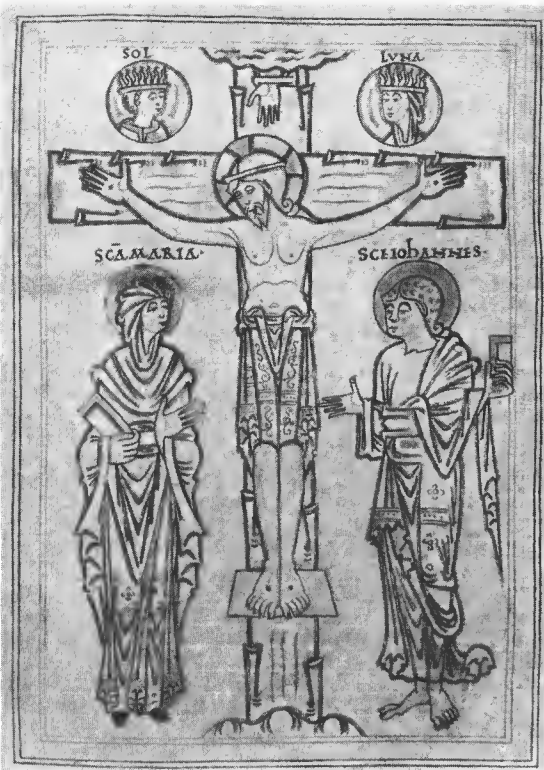
che nasce dal gioco di ombre e luci che pervade tutta la superficie della miniatura e anche dall'importanza conferita alla dimensione dei volti e al movimento delle mani.

Esiste un manoscritto che è ancor più vicino allo spirito dell'arte romanica di tutti quelli menzionati: il Tropario del British Museum (Cotton ms. Caligula A. XIV). Peccato che se ne ignori l'origine, perché il suo stile è estremamente avanzato. I personaggi conservano ancora le grandi teste e le grandi mani del Tiberius C. VI e i fondali illusionistici creati da linee tormentate, che caratterizzavano il Messale di Roberto di Jumièges. Ma il panneggio è trattato in un modo estremamente personale e non assomiglia ad alcun tipo anteriore; le pieghe sono divise in più parti, nelle quali il colore è accuratamente sfumato (dal più scuro al più chiaro), il che produce un effetto quasi smaltoso. Un altro piccolo manoscritto si accosta molto da vicino al Caligula A. XIV: è un libro di Vangeli a Cambridge, legato a Hereford. Non si può provare che questi due libri siano originari di Hereford; più sicuramente essi provengono da Canterbury.

Per quanto possiamo giudicare, la conquista normanna del 1066 non portò cambiamenti radicali e immediati allo stile della pittura inglese. In centri come S. Agostino di Canterbury, dove regnava una tradizione potente e attiva, le miniature rivelano ancora chiaramente la loro ascendenza prenormanna. Parrebbe tuttavia che alcuni libri, e anche scribi e miniaturisti normanni, siano giunti in altri centri inglesi e abbiano cominciato a essere operanti poco dopo la conquista. Questa influenza normanna si rivela molto chiaramente in diversi manoscritti di Durham e di Exeter.

Ci sembra utile terminare questo studio con un confronto tra due miniature che rappresentano Cristo in croce, entrambe contenute in uno stesso manoscritto del British Museum, un Salterio scritto a Winchester intorno al 1060. La prima, eseguita contemporaneamente alle parti scritte, rivela molte delle caratteristiche già presenti in opere come il Tiberius C. VI, ed è da

256. *Sud dell'Inghilterra. Tropario. Londra, British Museum.*

257. Vangeli. Cambridge, Pembroke College.

258. Winchester. Salterio: Crocifissione. Londra, British Museum.

paragonarsi alla Crocifissione della fine del X secolo dell'Harley ms. 2904: si vedrà che il tratto 'ombreggiato', usato con estrema delicatezza nel Salterio, diventa qui un contorno decorativo che definisce la figura nel suo insieme. Il modo in cui è trattato il perizoma è del pari rivelatore: non si cerca più di dare l'illusione di un drappeggio, ma si dispongono le pieghe simmetricamente in modo da creare l'impressione di un'opera di toreutica. E quest'effetto metallico, decisamente duro, è ancor più palese nella seconda Crocifissione del medesimo manoscritto. Si è creduto per molto tempo che queste due miniature fossero contemporanee; in verità, quest'ultima (così come alcune altre dello stesso salterio) fu eseguita intorno al 1087. La sua cornice, composta da fogliami, pur derivando da tipi più antichi di Winchester, subisce una trasformazione che la riduce a una ripetizione di volute. Ma il cambiamento più importante si nota nella figura dello stesso Cristo: mentre nella miniatura più antica è ancora possibile scoprire una parentela con i disegni della prima metà del secolo, qui, ci troviamo davanti a un'arte del tutto nuova. La figura di Cristo, pur restando stilizzata e rigida, palesa già un interesse nascente per la forma umana. E il modo con cui il perizoma è trattato lo rende vagamente simile a certi smalti romanici. In questo periodo si avverte una nuova condizione spirituale che, benché sempre influenzata dall'antica miniatura di Winchester, annuncia già le opere del XII secolo.

Francis WORMALD

259. Winchester. Salterio: Crocifissione. Londra, British Museum.

Elenco dei manoscritti riprodotti

AIA (L')
Koninklijke Bibliotheek:
135 F 10 — *fig.* 163

AQUISGRANA
Cattedrale:
Vangeli di Liuthar — *figg.* 127, 128
Collezione Dr. Peter e Irene Ludwig:
Sacramentario — *figg.* 187, 189

ARRAS
Bibliothèque municipale:
ms. 559 (435), I — *fig.* 195
ms. 559 (435), III — - 194

ASCHAFFENBURG
Hofbibliothek:
ms. 2 — *fig.* 105

AVRANCHES
Bibliothèque municipale:
ms. 72 — *fig.* 203

BALTIMORA
Walters Art Gallery:
W. 751 — *fig.* 92

BAMBERGA
Staatsbibliothek:
ms. Bibl. 22 — *fig.* 133
ms. Bibl. 76 — *figg.* 131, 132
ms: Bibl. 94 — *fig.* 155
ms. Bibl. 140 — *figg.* 139, 140

BARI
Cattedrale:
ms. 1 — *figg.* 214, 215

BERLINO
Deutsche Staatsbibliothek:
ms. theol. lat. fol. 1 — *figg.* 89, 102
Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett:
ms. 78 A. 2 — *fig.* 179
ms. 78 A. 3 — *figg.* 180, 181
Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz:
ms. theol. lat. fol. 192 — *fig.* 104
ms. theol. lat. fol. 283 — - 125

BOULOGNE
Bibliothèque municipale:
ms. 9 — *fig.* 196
ms. 11 — - 238
ms. 20 — - 191
ms. 107 — - 190
ms. 188 — - 192

BREMA
Staatsbibliothek:
ms. b. 21 — *figg.* 84, 175

BRUXELLES
Bibliothèque Royale:
ms. 9428 — *fig.* 174
ms. 18383 — - 166

BURGO DE OSMA
Cattedrale:
cod. 1 — *figg.* 209, 213

CAMBRIDGE
Pembroke College:
ms. 302 — *fig.* 257
Trinity College Library:
ms. B. 11. 2. — *fig.* 221
University Library:
ms. Ff. I. 23 — *fig.* 229

CHANTILLY
Musée Condé:
ms. 1447 — *fig.* 121
L'imperatore Ottone II, foglio separato — - 78

CIVIDALE
Museo Archeologico Nazionale:
cod. 136 — *figg.* 85, 111

COLONIA
Erzbischöfliche Diozesanbibliothek:
cod. Metr. 218 — *fig.*153
cod. Metr. 143 — - 141
Historisches Archiv:
cod. W 312 — *fig.* 142

DARMSTADT
Hessische Landesbibliothek:
cod. 1640 — *figg.* 87, 146, 147
cod. 1946 — *fig.* 168
cod. 1948 — *figg.* 86, 88, 110

ESCORIAL (EL)
Real biblioteca del monasterio:
cod. vit. 17 — *figg.* 172, 173

ESSEN
Cattedrale:
Vangeli — *fig.* 90

FULDA
Hessische Landesbibliothek:
ms. Aa 44 — *figg.* 161, 162

GERONA
Cattedrale:
ms. 7 — *figg.* 210, 211

GOTTINGA
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek:
cod. theol. fol. 231 — *fig.* 103

HANNOVER
Niedersächsische Landesbibliothek:
ms. 189 — *fig.* 106

HEIDELBERG
Universitätsbibliothek:
cod. Sal. IX b — *fig.* 112

HILDESHEIM
Cattedrale:
ms. 18 — *figg.* 99, 101
ms. 61 — *fig.* 100

IVREA
Biblioteca Capitolare:
cod. LXXXVI — *fig.* 116

KASSEL
Murhardsche Bibliothek der Stadt und Landesbibliothek:
ms. theol. fol. 60 — *fig.* 97

LEÓN
Cattedrale:
cod. 6 — *fig.* 206
Collegiale di S. Isidoro:
ms. 2 — *figg.* 207, 208

LIPSIA
Universitätsbibliothek:
San Luca, foglio separato — *fig.* 95
ms. CXC (Rep. I. 4° 57) — - 96

LONDRA
British Museum:
Add. ms. 24199 — *figg* 249, 250
Add. ms. 34890 — *fig.* 245
Add. ms. 49598 — *figg.* 231, 233
Arundel ms. 60 — - 258, 259
Cotton ms. Galba A. XVIII — - 226, 227
Cotton ms. Caligula A. XIV — *fig.* 256
Cotton ms. Claudius B. IV — - 246
Cotton ms. Tiberius B. V — - 239
Cotton ms. Tiberius C. VI — *figg.* 219, 255
Cotton ms. Titus D. XXVII — *fig.* 247
Cotton ms. Vespasianus A. VIII — - 228
Harley ms. 603 — - 237
Harley ms. 2506 — *figg.* 240, 241
Harley ms. 2904 — - 225, 236
Stowe ms. 944 — *fig.* 251
College of Arms:
Arundel ms., XXII — - 224

MADRID
Archivio Historico Nacional:
cod. 1240 — *fig.* 205
Biblioteca Nacional:
cod. vit. 8. 14/2 — *fig.* 204

MANCHESTER
John Rylands Library:
ms. 98 — *fig.* 123

MONACO
Bayerische Staatsbibliothek:
Clm. 4452 — *figg.* 82, 136-138
Clm. 4453 — - 80, 81, 129, 130
Clm. 4454 — *fig.* 134
Clm. 4456 — *figg.* 149-151
Clm. 9476 — *fig.* 176
Clm. 13601 — *figg.* 148, 152
Clm. 15713 — *figg.* 1 (frontesp.), 177
Clm. 23630 — *fig.* 164

MONTECASSINO
Biblioteca del monastero:
ms. 132 — *fig.* 218

NEW YORK
Collezione privata
Già a Ginevra, collezione Bodmer: cod. Chr. Rel. T. IV — *fig.* 159
Public Library (fondazioni Astor Lenox e Tilden):
ms. Astor 1 — *figg.* 93, 94
Pierpont Morgan Library:
G. 44 — *fig.* 178
M. 333 — - 193
M. 641 — *figg.* 201, 202
M. 644 — *fig.* 212
M. 651 — - 156
M. 708 — - 253
M. 709 — - 254
M. 755 — - 91
M. 869 — - 244

NORIMBERGA
Germanisches Nationalmuseum:
Hs. 2° 156 142 — *figg.* 169, 170, 171

OXFORD
Bodleian Library:
ms. Hatton 20 — *fig.* 220
ms. Douce 292 — - 165
ms. Junius XI — - 248

PARIGI
Bibliothèque Nationale:
ms. lat. 776 — *fig.* 184
ms. lat. 817 — *figg.* 143-145
ms. lat. 943 — *fig.* 235
ms. lat. 1118 — - 183
ms. lat. 1126 — - 188
ms. lat. 5301 — - 182
ms. lat. 6401 — - 232
ms. lat. 8851 — *figg.* 122, 124
ms. lat. 8878 — - 185, 186
ms. lat. 9436 — - 197, 198
ms. lat. 10514 — - 113, 114
ms. lat. 11550 — *fig.* 200
Nuova acq. lat. 2196 — - 167

POMMESFELDEN
Schlossbibliothek Gräfl. Schönborn'sche:
ms. 347 — *fig.* 107

PRAGA
Monastero di Strahove (Museo della letteratura cecoslovacca):
ms. D. F. III, 3 — *fig.* 119

ROMA
Biblioteca Casanatense:
cod. 724 (B I 13) II — *fig.* 217

CITTA DEL VATICANO
Biblioteca Apostolica Vaticana:
Barb. lat. 711 — *fig.* 135
Regin. lat. 12 — - 252
Vat. lat. 3548 — *figg.* 158, 160
Vat. lat. 9820 — *fig.* 216

ROUEN
Bibliothèque municipale:
ms. 274 (Y 6) — *figg.* 242, 243
ms. 369 (Y 7) — *fig.* 230

SAN GALLO
Stiftsbibliothek:
cod. 390 — *fig.* 117

TREVIRI
Stadtbibliothek:
cod. 24 — *figg.* 109, 120
San Gregorio foglio separato — *fig.* 118

UPPSALA
Universitetsbiblioteket:
ms. C 93 — *fig.* 83

UTRECHT
Aartsbisschoppelijk Museum:
ms. 3 — *fig.* 154

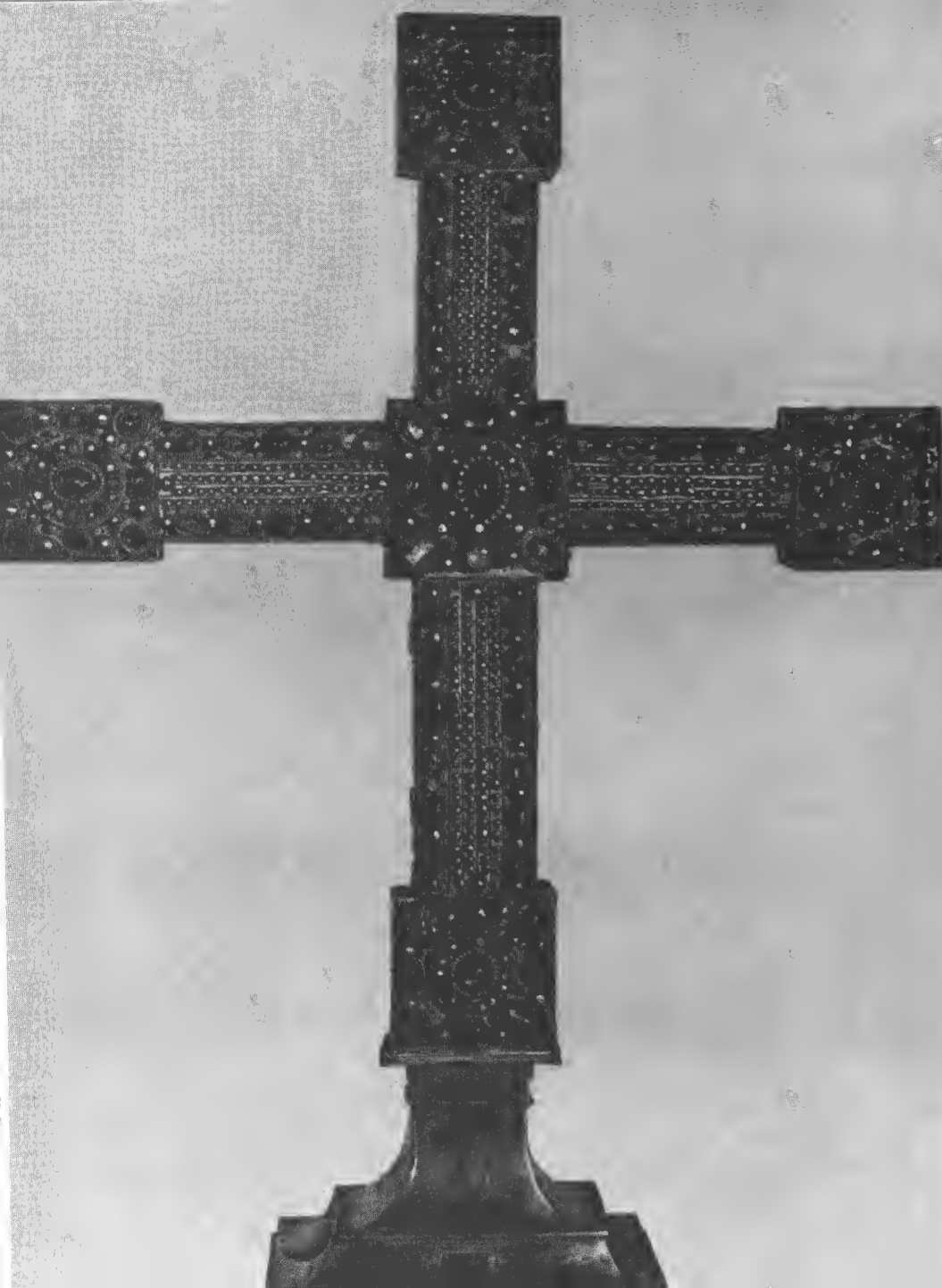
VALENCIENNES
Bibliothèque municipale:
ms. 502 — *fig.* 199

WOLFENBÜTTEL
Herzog Augustbibliothek:
cod. Guelf. 16, 1. Aug 2° — *fig.* 98
Niedersächsisches Staatsarchiv:
Diploma di matrimonio — *fig.* 79

WÜRZBURG
Universitätsbibliothek:
Mp. theol. qu. 4 — *fig.* 126

YORK
Minster Library:
ms. 1 — *fig.* 234

PARTE TERZA

Arti suntuarie

Il contesto storico

Poche epoche hanno presentato una congiuntura così eccezionale come quella del secolo dell'anno mille. Intorno a questa data le civiltà cristiana e islamica raggiungono in molti dei paesi sotto la loro influenza un grado massimo di perfezione, il cui equilibrio si spezzerà presto sotto l'azione degli avvenimenti, ma che ha segnato le arti, specialmente quelle suntuarie, alle quali il doppio carattere sociale e culturale, che esse hanno nell'organizzazione politica dell'Alto Medioevo, conferisce un ruolo e un significato che le legano al potere della Chiesa.

In questo clima storico sono intervenuti nuovi fattori. Nella Spagna liberata dalla *Reconquista*, a partire dal X secolo si comincia a compiere un nuovo grande pellegrinaggio, quello di San Giacomo di Compostella, che d'ora in poi si aggiungerà a quelli di Roma, di Gerusalemme e a tutti gli altri che si fanno nei luoghi dove sono conservati i corpi di quei santi i cui miracoli ne hanno portato lontano la fama. Il culto delle reliquie, ragione e meta di questi pellegrinaggi, è una delle caratteristiche della religione cattolica del Medioevo. Avrà una considerevole incidenza sulle arti suntuarie, in quanto in certi ambienti si sostituirà al mecenatismo dei principi mediante un apporto di ricchezze, doni di anonimi o di intere comunità. E se l'importanza degli edifici e lo sfarzo dei reliquiari che accoglievano le reliquie sono in rapporto con la fortuna delle abbazie e delle chiese, questa fortuna spesso proviene dalle reliquie stesse che custodiscono.

Questi pellegrinaggi si moltiplicheranno, facilitati dalle più agevoli comunicazioni attraversi contrade che, la stabilizzazione di un'Europa non più preda di invasioni e quasi interamente cristianizzata, ha ormai reso più sicure. Vie di pellegrinaggio, vie di commercio. Il mondo occidentale esce da un'economia chiusa in se stessa, esclusivamente rurale. Si organizzano mercati. Le antiche città si ingrandiscono e nuove ne nascono nelle marche orientali dell'Impero. L'economia, in espansione, ha come conseguenza un'accresciuta possibilità di scambi umani e di manufatti artistici e di materie prime, ed è quindi favorevole allo sviluppo delle arti suntuarie che necessitano di materiali costosi e rari per la fabbricazione di oggetti facilmente trasportabili.

Materiali costosi e rari, esecuzione raffinata, gusto delle cose belle sono caratteri peculiari all'oreficeria, all'arte dell'avorio e a quella della tessitura. Esse hanno, per la preziosità della loro materia, un valore commerciale che, anche nei tesori principeschi e nei tesori di chiese, si stimava secondo il peso dell'argento e dell'oro: sotto i codoli di *Joyeuse*, la spada dei re di Francia, è inciso il suo peso in oro: « 2 marchi e mezzo, 10 esterling ». In tutte le società, e in tutte le epoche, le arti suntuarie servono all'ornamento: ornamento delle dimore, ornamento degli uomini e delle donne, di cui in Germania la fibbia dell'imperatrice Gisella e, in Francia, l''anello di Saint-Denis', rimontato sulla mano di Giustizia, sono meravigliosi esempi. Essi riflettono splendidamente il fasto delle corti, e il lusso dell'aristocrazia e, sotto questo aspetto, possiamo de-

260. Germania occidentale (Magonza o Fulda?). La croce dell'Impero. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

261. Germania occidentale. Fibula dell'imperatrice Gisella. Magonza.

finire tali oggetti preziosi, come fa A. Grabar, frutti di un'arte principesca, d'origine profana. Un'arte che, verso la fine del primo millennio, ha cominciato a svilupparsi in modo prodigioso tanto in Oriente quanto in Occidente, e la cui funzione sociale, nell'Islam come nei regni cristiani, è stata quella di servire il mito principesco. Ma, mentre in Islam il profano e il religioso sono separati, nelle società cristiane si riuniscono a fare di quest'arte suntuaria anche un'arte sacra. La definizione di oggetti d'arte, che oggi applichiamo sia a opere di oreficeria sia a opere da museo, il cui valore è stabilito esclusivamente secondo la qualità estetica, è, almeno per la maggior parte di essi, una nozione moderna. Agli occhi dei contemporanei, questi oggetti, oltre il loro valore commerciale e le loro qualità artistiche, possedevano altre caratteristiche che trasformavano l'essenza stessa della loro natura. La preziosità specifica dei materiali con cui erano eseguiti e gli usi e le funzioni ai quali li si destinava conferivano loro, nella società dell'Alto Medioevo, un significato particolare che confonde in un'eguale deferenza il temporale e lo spirituale, le insegne del potere e gli strumenti del culto.

Lo splendore dei metalli e delle pietre che si diffonde dall'oggetto, e che era interpretato nelle civiltà primitive come un segno magico, assume nella civiltà cristiana dell'epoca il significato di un simbolo. La materialità delle apparenze è trasfigurata da questa luce che proviene dalla forma, come l'emanazione di una potenza soprannaturale. C'è un fenomeno di trascendenza che, secondo l'espressione che impiegherà più tardi il Suger, trasferisce « ciò che è materiale nell'immateriale », « inducendo lo spirito a una contemplazione che eleva l'anima verso Dio », lu-

262. Colonia. Croce di Lotario (part.). Aquisgrana, cattedrale, tesoro.

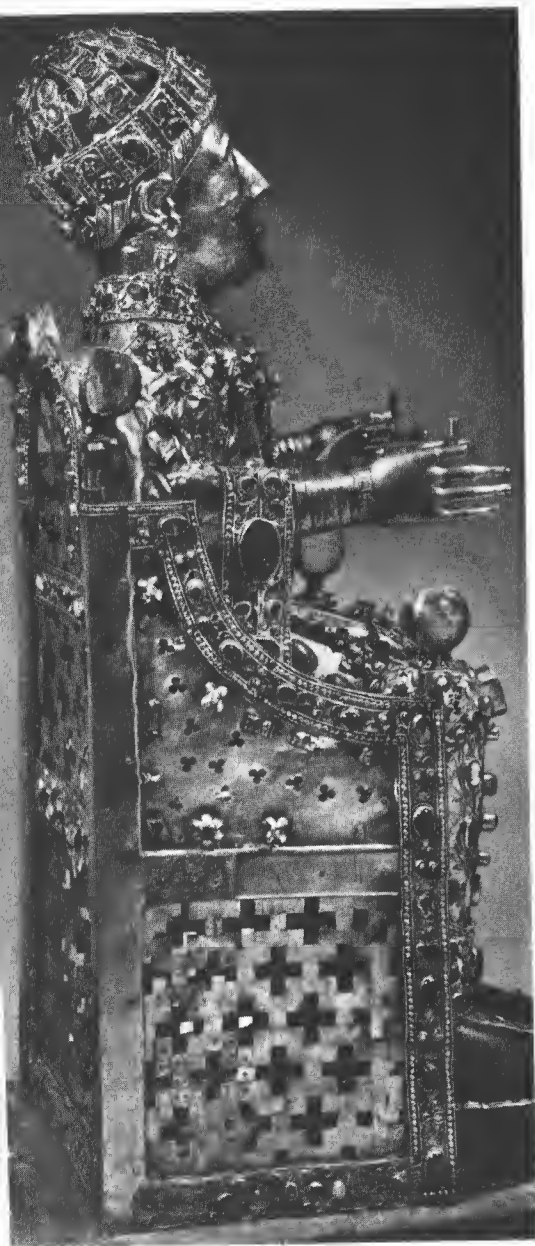
263. Brunswick (?). Seconda croce della contessa Gertrude. Cleveland.

ce di tutte le cose. Il valore trascendente di questo simbolismo si esprime attraverso il modo con cui è concepita tutta una serie di croci che appartengono alla tradizione dell'arte trionfale della Chiesa dei primi secoli, la croce dell'Impero, la croce di Lotario, la croce posta sulla sommità della corona del Sacro Romano Impero, di cui una faccia è gemmata e filigranata e l'altra reca la figura di Cristo; la faccia principale non è, come si potrebbe pensare, quella dove è rappresentato Cristo, ma quella che rifulge di tutto il mistico splendore delle gemme e delle filigrane. Il cristallo e l'avorio simboleggiavano la Vergine. Persino il modo con cui le pietre erano montate aveva un significato simbolico: montate su delle arcatelle filigranate in gallerie come sulla croce dell'Impero o la rilegatura dell'Evangeliario di san Gauzelin, esse significavano la Gerusalemme celeste. Montate individualmente, come sulla croce di Teofano o l'altare portatile di Enrico II, esse significavano il sangue dei martiri.

Come insistentemente ha fatto rilevare lo Swarzenski, non è per gusto di lusso, ma per piacere a Dio che venivano impiegati i materiali più rari e le tecniche più difficili. E questo significato spirituale dava, durante l'Alto Medioevo, una maggiore preminenza artistica all'oreficeria, la cui tecnica permette di accostare in una stessa opera le più alte espressioni delle arti preziose: avori, smalti, gemme, pietre dure incise e intagliate. La dedica inscritta sulla seconda croce della contessa Gertrude — che quest'ultima offrì alla cattedrale di Brunswick intorno al 1040 in memoria del marito —, croce composta di placche d'oro che circondano un pezzo di porfido, lo dice chiaramente: « Per vivere nella pace del Signore, Gertrude ha donato a Cristo questa

264. Germania occidentale. La corona del Sacro Romano Impero. Vienna Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer.

pietra scintillante con l'oro e le pietre preziose ». Quando si poneva sull'altare o si portava in processione il sacro testo liturgico, coperto della sua sontuosa legatura o racchiuso in un cofanetto prezioso, era la sacra Scrittura che si venerava. Quando la croce, sfavillante per le sue pietre e per lo splendore delle filigrane d'oro, veniva innalzata accanto all'altare ornato dei suoi paramenti d'oro, era Dio stesso che appariva ai fedeli. E il reliquiario, che esaltava il corpo venerato del martire, diveniva miracoloso al pari della reliquia. Si rendeva alla Maestà di santa Fede di Conques lo stesso culto che alla testa della santa posta nel reliquiario. Ed è sotto la forma della sua statua che questa appariva in sogno a coloro che la supplicavano.

Quando si presentavano al popolo riunito per la loro ostensione solenne le *regalia*, le insegne del Sacro Romano Impero, esso si prosternava davanti a esse come davanti all'imperatore stesso, sovrano di diritto divino che la cerimonia della consacrazione ha posto al di sopra degli altri signori tramite la sacra unzione che egli riceve da Dio e che gli conferisce

265. *Conques. La Maestà di santa Fede. Conques, tesoro.*

una sorta di sacerdozio laico. Attorno a questo sovrano si istituiscono riti per i quali sono usati oggetti d'arte suntuaria consacrati alla sua gloria e all'affermazione della sua missione divina, e dove le idee del potere e della religione sono mescolate: Ottone III è rappresentato sulla sedia liturgica di Aquisgrana in avorio. La corona del Sacro Romano Impero ha placche di smalto e soggetti religiosi, il mantello di Ottone III è ricamato con scene dell'Apocalisse.

Così in quest'alta epoca, nel breve periodo in cui si è raggiunto un equilibrio tra il temporale e lo spirituale, le insegne del potere, prima semplice ornamento, hanno assunto un valore trascendente che le pone al livello degli oggetti cultuali, i quali, sia provengano da doni popolari sia dalla magnificenza dei principi, concretizzando una credenza comune agli umili e ai grandi, fanno sì che le arti suntuarie possano esser considerate come l'espressione di una particolare concezione dell'umanità, non solo nelle sue ispirazioni artistiche, ma anche in quelle sociali e spirituali.

Gli oggetti d'arte suntuaria, conservati all'origine nei tesori e nelle chiese, sono — nel senso più elevato del termine — oggetti d'uso utilizzati per adempiere una funzione nella liturgia del potere o in quella del culto, per magnificare questo potere ed esaltare la gloria di Dio e dei santi. Per ciascuna di queste funzioni, è stata creata una categoria di forme, adattata o commissionata per una certa destinazione. Si dà il caso, e questa è una fortuna rara nella storia delle arti suntuarie, che, malgrado deficienze in molte regioni, ci siano rimasti esempi della maggior parte di queste categorie di forme quali sono esistite attorno all'anno mille. Così, per dare un'immagine di ciò che rappresentano le arti suntuarie in quel tempo, riteniamo opportuno stenderne l'elenco, sia pure succinto.

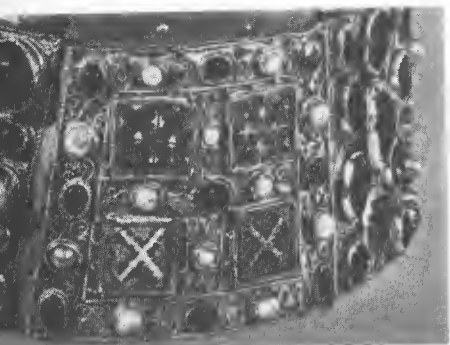
Possiamo distinguere gli oggetti consacrati al potere del sovrano o eseguiti in suo onore, gli oggetti cultuali e gli arredi di chiesa. Questa distinzione non è del resto sempre rigorosa.

E non lo è per gli oggetti che possono essere considerati, secondo le circostanze, come appartenenti all'una o all'altra di queste categorie. In particolare, non è sempre facile stabilire una divisione tra il politico e il religioso. Il trono, « insegna maggiore di maestà », secondo lo Schramm e secondo il Grabar, poteva essere contemporaneamente una « custodia di reliquie ». La santa lancia, strumento di culto in quanto reliquiario del santo chiodo, che veniva posta nel tesoro imperiale sul braccio orizzontale della croce dell'Impero, era anche insegna di potere quando la si portava nelle battaglie come nella battaglia di Lechfeld, nel 955, dove Ottone il Grande annientò gli Ungari, mettendo così fine alle loro invasioni.

Tra gli oggetti consacrati al sovrano, alcuni hanno la funzione di legittimarne l'investitura e altri sono destinati a onorarlo in occasione degli avvenimenti più importanti del regno.

I primi sono le *regalia*, che egli usa (trono, scettro, spada, globo) o che indossa (corona, armilla, mantello) durante le cerimonie rituali, la cui pompa, rinnovata dall'influenza di Bisanzio, esalta agli occhi del popolo la sua maestà. L'immagine del re e dell'imperatore che appaiono in tutta la loro gloria, assisi sul trono, rivestiti dei loro paramenti e recanti i loro attributi ci è trasmessa dalle loro raffigurazioni nelle miniature, il re Lotario o l'imperatore Carlo il Calvo nel IX secolo, Ottone II e Ottone III nel X. Questi attributi e ornamenti, pur appartenendo alla vecchia tradizione delle arti suntuarie delle civiltà barbariche (tradizione alleata al simbolismo della consacrazione religiosa dei monarchi), avevano una particolare importanza nell'Impero, dove la trasmissione del potere non era fondata sul diritto di successione ma era elettiva. Solo il possesso delle insegne conferiva al suo detentore la legittimità. La storia — che forse è solo una leggenda, anche se nello spirito dell'epoca — riferisce che nel 917, quando l'Impero era disputato tra i grandi duchi della Germania, Corrado il Salico, duca di Franconia, sentendosi in punto di morte, fece portare a Enrico l'Uccellatore, che le rice-

266. *Bassa-Sassonia. Trono di Enrico IV. Goslar.*

267. *Bassa-Sassonia. Trono di Enrico IV (part.). Goslar.*

268. *Corona di sant'Osvaldo (part.). Hildesheim.*

269. *Essen (?). Spada dei santi Cosma e Damiano (part.). Essen.*

vette mentre era a caccia, le sue insegne reali. E fu l'inizio della dinastia ottoniana. In più bisogna sottolineare, come ha fatto lo Schramm, che l'importanza attribuita a queste insegne ha variato secondo le epoche e i luoghi, e che il simbolo rappresentato dall'oggetto aveva più valore dell'oggetto stesso. Ciò spiega l'offerta delle corone a un monastero — come fecero Enrico II a Cluny e Ottone III a Essen.

I troni, come ci mostrano le miniature, hanno avuto forme diverse e alcuni sono stati concepiti come pezzi d'oreficeria. I soli due che ci rimangono sono in metallo. Derivano dal trono in pietra di Carlo Magno ad Aquisgrana, con alto schienale e braccioli ricurvi. Uno è un trono di maestà per una statua, in oro e argento dorato della fine del X secolo di santa Fede di Conques. L'altro è il trono di Enrico IV a Goslar, dell'ultimo quarto dell'XI secolo, in bronzo.

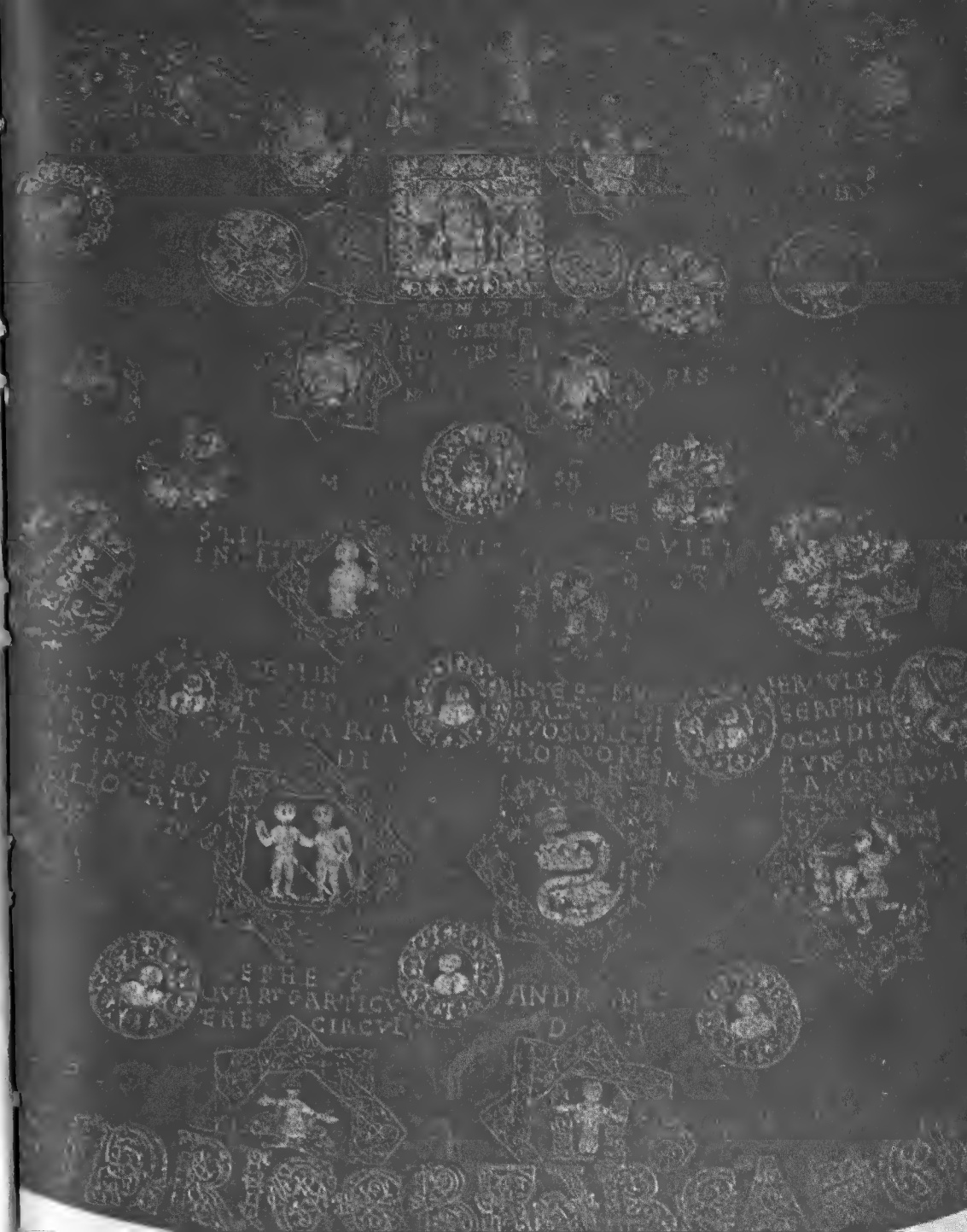
Delle corone che ci restano, due sono state conservate integralmente, altre tre sono state riutilizzate per statue-reliquiari e quindi modificate per essere adattate alla loro nuova funzione. Le prime due sono la corona del Sacro Romano Impero e quella dell'imperatrice Cunegonda, sposa di Enrico II. Le altre tre corone, modificate, come abbiamo detto, sono quelle della Maestà di santa Fede di Conques, della Vergine d'oro di Essen e del Cristo della cattedrale di S. Eusebio a Vercelli. Secondo lo studio dello Schnitzler, le ultime due sarebbero appartenute a Ottone III, la corona di Essen era quella della sua incoronazione ad Aquisgrana, nel 938, quando egli aveva tre anni.[1]

p. 349

Degli scettri derivati dai *signa* dell'esercito romano, secondo il Grabar, resta solo quello dell'antico tesoro reale ungherese, la cui impugnatura è rivestita d'oro filigranato mentre il pomo è costituito da un cristallo fatimide. È stata avanzata l'ipotesi che il gioiello di Alfredo, della fine del IX secolo, avesse costituito in origine la sommità di uno scettro.[2]

p. 350

La spada è tradizionalmente il vecchio segno del potere delle tribù guerriere delle civiltà nomadi, prima che conquistata l'Europa, vi si siano stabilite diventando sedentarie. Lo Schramm

270. *Germania del Sud. Mantello di consacrazione di Enrico II (part.). Bamberga, Diözesanmuseum.*

ha notato il simbolismo attribuito nell'epoca preromanica e romanica, in ciascuna grande regione politica, a una spada reale o imperiale che si faceva risalire a un eroe leggendario: in Francia e in Germania Carlo Magno, in Inghilterra Tristano, in Spagna il Cid. *Joyeuse*, la spada dei re di Francia, è detta spada di Carlo Magno, benché la sua parte più antica dati verosimilmente intorno all'inizio dell'XI secolo.[3] La spada imperiale, o spada di san Maurizio, è conservata nel tesoro di Vienna. Il fodero in oro sbalzato rappresenta quattordici sovrani della stirpe ottoniana, salica e francone — dal che alcuni autori hanno concluso che la spada risaliva a Enrico III il Nero (morto nel 1056). Essa veniva portata in processione, la punta verso l'alto, davanti all'imperatore durante la cerimonia dell'incoronazione. E, con lo stesso cerimoniale, davanti alle badesse di Essen veniva portata la spada dei santi Cosma e Damiano, insegna della loro dignità.

p. 350

Bisogna parlare anche di ciò che, nell'arte suntuaria, potrebbe essere confuso con i gioielli e le vesti se non si trattasse, anche in questo caso, di insegne del potere: i bracciali e il manto.

I bracciali (*armillae*) figuravano, secondo l'*Annalista Saxo*, tra le insegne mandate da Corrado a Enrico l'Uccellatore. Alcune miniature ce ne trasmettono l'aspetto, simile a quello dei soliti bracciali d'oreficeria. Ce ne tramandano l'immagine anche bracciali in oro filigranato e gemmato della santa Fede di Conques. Restano altre due testimonianze dell'anno mille, le *armillae* in oro di Fulda, studiate da T. Buddensieg, e quelli pazientemente ricostruiti dallo Schramm partendo dalle placche di forma trapezoidale a bordi curvilinei in oro filigranato e smaltato arricchito di perle che furono riutilizzate nella corona di sant'Osvaldo della cattedrale di Hildesheim.

Dei sontuosi manti di quest'epoca, quello donato a Ottone III, sul quale sono state ricamate da una badessa di Quedlinburg le visioni dell'Apocalisse, quelli di Enrico II e di Cunegonda, conservati un tempo nella cattedrale di Bamberga, che i sovrani — entrambi canonizzati — avevano fondato e dove furono sepolti, ricorderemo il manto della consacrazione dell'imperatore probabilmente eseguito in un laboratorio della Baviera. Ricamato in oro e in sete multicolori su fondo blu notte, è costellato come un cielo notturno di medaglioni e di stelle che inquadrano soggetti religiosi e i segni dello zodiaco, qui intesi come simbolo dell'Universo, nella tradizione delle pianete dette *Descriptio totius orbis terrarum*, che furono donate all'abbazia di Saint-Denis da Carlo il Calvo. Una magnifica iscrizione, in maiuscole ornate come nei manoscritti, autentifica l'appartenenza a « CESAR HENRICO ».

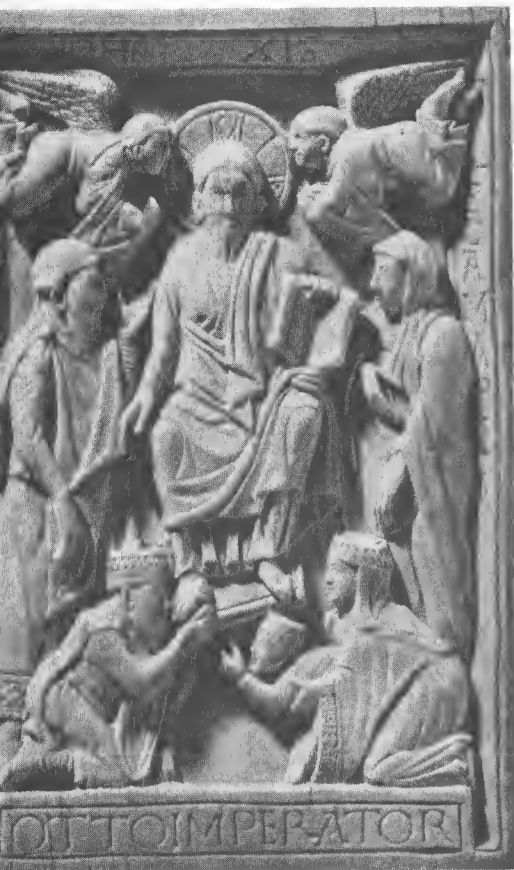
A fianco di queste insegne del potere, legate alla persona del principe, esistono altre categorie di opere, presenti specialmente nell'Impero, concepite come testimonianze della dignità imperiale e della missione divina dell'imperatore. Per questo esse si distinguono, nel contesto sociale dell'anno mille, da altre opere esteticamente simili, ma il cui significato non è lo stesso.

Che le si trovino nell'Impero non deve stupire. Imperatore o re, un sovrano lo era sempre per diritto divino, e in questa prospettiva si sarebbero potuti trovare altrove esempi equivalenti. Ma nell'Impero diversi fattori religiosi e politici sono intervenuti per determinare un orientamento particolare. In nessun altro luogo i sovrani hanno avuto un'idea così superba della loro missione. L'imperatore si considera, e vuole che lo si consideri, come il Cristo sulla terra. È l'idea bizantina della *Christomimésis*, ma che, persino a Bisanzio, non è mai stata portata a un simile livello: sul libro dei suoi Vangeli, Ottone III, incoronato da Dio e accompagnato dai simboli degli evangelisti, è rappresentato in maestà in una mandorla, cioè secondo un'iconografia che sempre e in qualsiasi altra parte era riservata a Cristo. Tale esempio rimase però isolato.

La rappresentazione di questa posizione preminente che l'imperatore occupa al di sopra dell'umanità si trova anche sulla croce-reliquiario della badessa di Borghorst, dove Enrico II è accolto dagli angeli. E parimenti nel tema, così frequentemente ripetuto nelle miniature,

271. Essen (?). Croce-reliquiario di Bertha di Borghorst, S. Niccodèmo.

in oreficeria, negli intagli su avorio — mentre era praticamente sconosciuto all'epoca carolingia — dei sovrani prosternati ai piedi del Cristo (*Codex Aureus* di Spira, avorio milanese con l'iscrizione « OTTO IMPERATOR », *antependium* di Basilea, ecc.), o nell'atto di offrirgli una chiesa (pannello d'avorio di Magdeburgo). Questo atteggiamento, che in linea di massima è di sottomissione, ha in realtà un altro senso, come giustamente l'ha definito il Wixom: l'imperatore è un intermediario tra Dio e gli uomini, e l'omaggio a Dio del suo rappresentante sulla terra implica in cambio un'eguale obbedienza dai suoi sudditi. Ed è per ciò che sugli Evangeliari di Ottone II e di Ottone III è raffigurato l'omaggio delle quattro parti dell'Impero, Sclavinia, Germania, Gallia e Roma.

Allora l'idea religiosa si congiunge con l'idea politica, l'affermazione temporale della

272. Milano. Avorio. Milano, Castello Sforzesco.

missione imperiale con quella della sua missione spirituale. E così tutta una corrente delle arti suntuarie nell'Impero può venire considerata come un mezzo di propagazione della dottrina teocratica degli imperatori in quegli Stati dove, per metter fine alla confusione politica che era seguita alla disorganizzazione dell'Impero carolingio e combattere la feudalizzazione dei grandi ducati, il potere si appoggia a una struttura politica integrata alla struttura ecclesiastica.

In questa nuova e possente organizzazione, l'imperatore ha una funzione religiosa che si situa alla sommità. Come ha dimostrato il Beckwith, quando visita una diocesi, egli è, secondo la tradizione stabilita a Bisanzio, accolto liturgicamente come lo stesso Cristo che egli rappresenta sulla terra. L'avvenimento è ricordato con la creazione di un oggetto che vi si riferisce, sul quale figura, o viene nominato, l'imperatore (come i secchielli liturgici, o la placca con la iscrizione « OTTO IMPERATOR » dei laboratori milanesi). Nello stesso spirito sono stati realizzati altri oggetti o arredi di chiesa, che commemorano un avvenimento di grande importanza (la consacrazione di una cattedrale o un'investitura), al quale cioè fosse associata una cerimonia presieduta dal sovrano, come forse l'*antependium* di Magdeburgo o il secchiello liturgico di Aquisgrana.[4] Benché non siano legati a un avvenimento particolare, si possono classificare nella stessa categoria oggetti cultuali che hanno, oltre a una funzione religiosa, anche un significato politico: croci come quelle dell'Impero o di Lotario, o anche legature come quella dell'Evangeliario o del *Codex Aureus* di Echternach.[5]

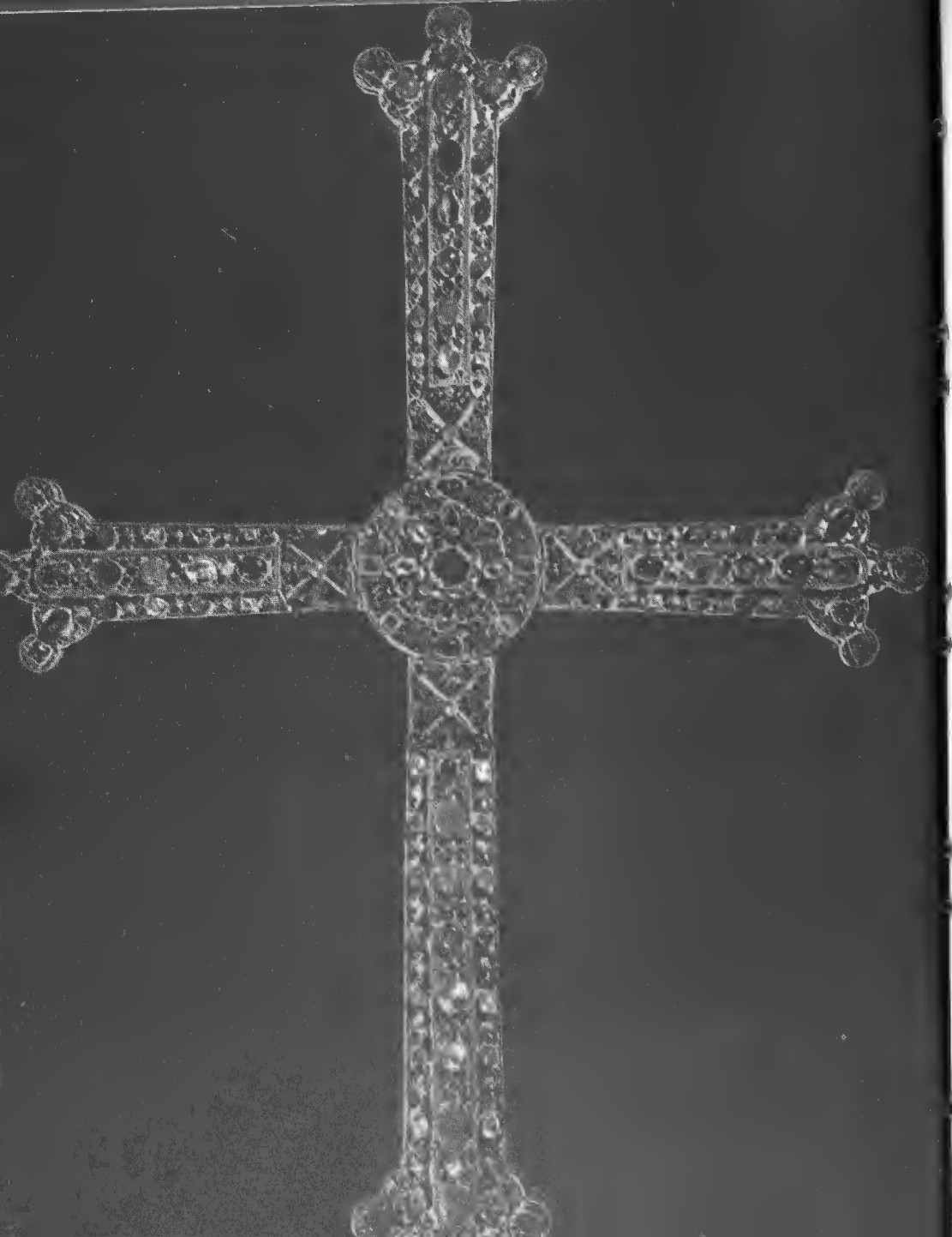
p. 350

p. 350

Il loro significato politico distingue queste opere da altre che hanno esclusivamente quello religioso, benché il sovrano vi sia talvolta menzionato come donatore,[6] e che appartengono alla categoria degli oggetti cultuali e degli arredi di chiesa.

p. 350

Si possono classificare le croci, di cui resta una collezione di una favolosa ricchezza, quale nessun'altra epoca ci ha trasmessa, in due tipi: quello sulla cui faccia principale il Cristo non è rappresentato, e quello dove su questa faccia è posto il *Corpus*, raffigurato in rilievo. Al primo tipo — di cui nell'epoca precedente esistono esempi come la croce di Berengario, quella degli Angeli o la croce delle Ardenne, e che continuerà fino all'epoca gotica con le croci filigranate di Eymoutiers o di Blanchefosse — appartengono, con la croce dell'Impero e quella di Lotario, già citate, la croce della Vittoria, quella della badessa Teofano, le due croci della contessa Gertrude, la croce di Osnabrück e la

273. Germania occidentale. Secchiello liturgico. Aquisgrana, cattedrale, tesoro.

275. Colonia. Prima croce della badessa Matilde. Essen, cattedrale, tesoro.

seconda croce della badessa Matilde con i suoi grandi smalti. Nella seconda serie, su un fondo di oreficeria il Cristo — sostituito simbolicamente sulla croce di Borghorst da un vaso di cristallo fatimide contenente le reliquie — è in metallo prezioso (croce di Essen, croce di Gisella), o in avorio (croce del Victoria and Albert Museum, croce di Maastricht). Parallelamente a questo secondo tipo, che riunisce gli effetti decorativi dell'oreficeria e quelli della plastica, esiste una serie di crocifissi dove Cristo non è posto su un fondo preziosamente decorato ma è trattato come una scultura monumentale, sia in metallo fuso (piccolo crocifisso in argento di Bernoardo, grande Cristo in bronzo di Werden), sia in legno ('Gero Christ').

Lo Swarzenski ha fatto notare che la religione cattolica è l'unica in cui Dio è rappresentato mentre tiene il Libro. In questo universo di simboli che è il Medioevo, il sacro Testo occupa un posto privilegiato che ne fa un accessorio della liturgia. La sua scrittura è sacra come il pensiero che essa esprime. Le iniziali dei manoscritti sontuosamente colorate vengono interpretate come segni sacri. E la legatura, opera d'oreficeria e d'avorio, è l'involu-

274. Gauzón. Croce della Vittoria. Oviedo, cattedrale, cámara santa.

276. *Lorena. Evangeliario di san Gauzelin. Nancy.*

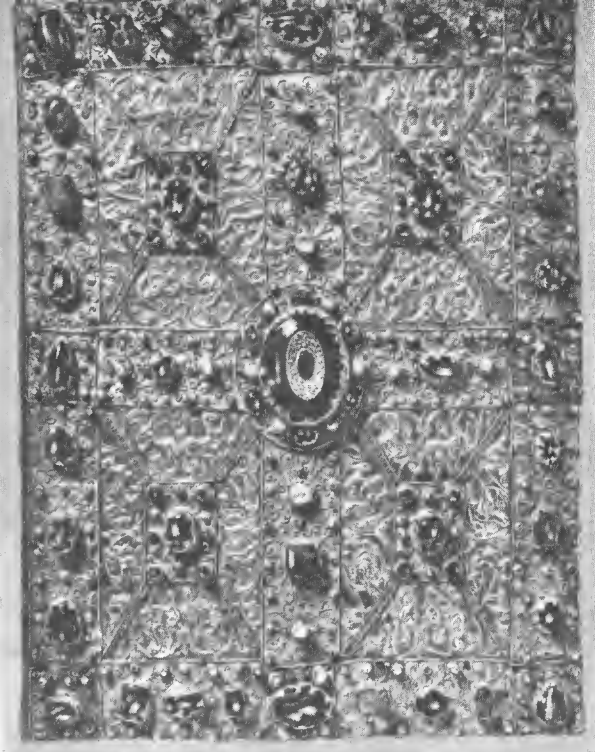
cro prezioso di questo sacro deposito. Talvolta anche il sacro Testo era racchiuso in una custodia di evangeliario, come quella proveniente da Maastricht e che oggi è conservata al Louvre. Come per le croci, possediamo anche una splendida serie di legature di evangeliari, il cui numero e la cui qualità — come pure il raggruppamento geografico soprattutto nell'Impero e qualche raro esempio conservato nell'Italia del Nord, nella Francia reale, in Inghilterra e in Spagna — si spiegano in quanto essi sono oggetti che, oltre ad avere un significato spirituale, sanno esprimere il gusto di un'aristocrazia, intellettuale e amante delle arti, che gravita attorno alle corti. Destinate a proteggere e ad abbellire manoscritti di gran lusso, esse potevano essere ordinate solo da altissimi personaggi, sovrani (Ottone III, Enrico II), vescovi (Ariberto), abati (san Gauzelin) o badesse (Teofano, Uta). Quasi tutte queste legature sono di una ricchezza inaudita, ma ne esistono alcune più semplici, come quella con san Maurizio, fatta di un'unica placca in cuoio sbalzato e argentato e decorato lungo i bordi di viticci.[7]

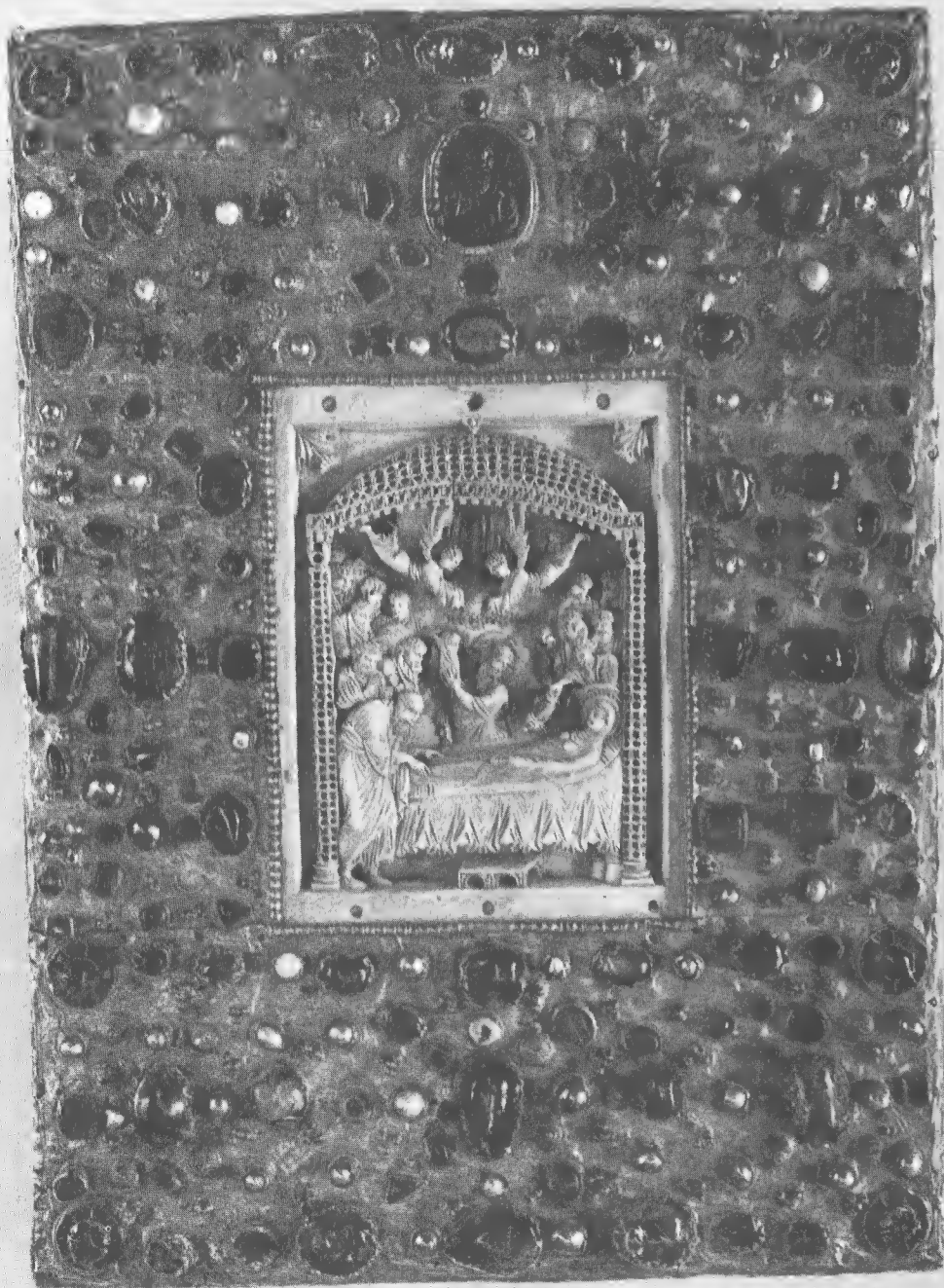
p. 350

L'altare portatile è definito dal concilio di Cartagine del 401 come una pietra consacrata contenente una reliquia. Quello di Enrico II, reliquiario della vera Croce, è composto come una coperta di evangeliario. Quello di Treviri è sormontato dal piede in oro sbalzato di sant'Andrea, di cui è anche il reliquiario. L'altare d'oro della contessa Gertrude ha la forma di un altare in miniatura — comune dopo il 1100 — con attorno uno zoccolo dove è rappresentata una teoria di personaggi entro arcate.

Bisogna datare attorno a quest'epoca l'apparizione della 'pace'? Non se ne può essere certi, benché esista nel tesoro di Essen un quadro-reliquiario che è così chiamato e che fu trasformato ulteriormente in reliquiario del sacro Chiodo. Dei calici, ci è stato conservato quello in oro ornato di smalti e di filigrane, con la sua patena, di san Gauzelin, e quello di Monaco proveniente da Bamberga, donato da En-

277. *Magonza (?). Legatura di evangeliario. Magonza.*

278. *Germania occidentale. Legatura dell'Evangeliario di Ottone III. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.*

279. *Germania occidentale. Evangeliario di Bamberga. Monaco.*

280. *Brunswick (?). Altare portatile della contessa Gertrude. Cleveland, Museum of Art.*

281. Germania occidentale. Altare portatile dell'imperatore Enrico II. Monaco, Residenz, Schatzkammer.

283. *Lorena. Calice di san Gauzelin. Nancy, cattedrale, tesoro.*

282. *Nord della Francia. Pastorale di santa Austreberthe (part.). Montreuil-sur-Uler, Saint-Saulve.*

rico II, in cristallo fatimide montato su un piede d'argento niellato e filigranato d'oro. Entrambi sono del tipo a calice con anse. Ma il tipo a coppa non ansato, e che diverrà unico in avvenire, esiste ugualmente. Il calice funerario in oro dell'arcivescovo Poppo di Treviri, morto nel 1047, ha questa forma.[8]

p. 350

Tra gli attributi dei vescovi e degli abati, le più antiche croci a T in avorio (quella di Morard, 'Alcester Tau') datano intorno all'anno mille. I pastorali all'inizio ricordano il bastone da pastore ricurvo all'estremità, come il pastorale di san Germano, proveniente da Grandval, del VII secolo, e come quelli di santa Austreberthe di Montreuil e della badessa Adelheid di Quedlinburg. Ma ben presto farà la sua comparsa la forma a voluta, che diverrà definitiva (pastorale in argento dell'abate Erkanbald, di Hildesheim, antecedente il 1011).

Citiamo inoltre i turiboli, noti dalle miniature, ma dei quali gli esemplari di quest'epoca sono i più antichi conservati, come quello del X secolo in bronzo decorato di foglie d'acanto dello Schnütgen-Museum di Colonia. Diverranno più elaborati e simbolici alla fine dell'XI secolo, con l'aggiunta di personaggi, come nel turibolo di Treviri con il tempio di Salomone.

Gli avori hanno dato, oltre alle croci a T e alle placche scolpite, dei pettini liturgici, come quello di Osnabrück, e degli olifanti, il cui destino è stato quello di servire all'origine da trombe o corni per bere, come si può notare in certe miniature o sulla tappezzeria di Bayeux, ma furono considerati reliquiari quando divennero possesso ecclesiastico, poiché spesso venivano loro attribuiti significati misteriosi: li si identificava con il corno di sant'Uberto, o di Carlo Magno, come quello di Saint-Sernin di Tolosa.

Il gruppo dei reliquiari nell'Alto Medioevo e nel Medioevo presenta un'infinita varietà di tipi, alcuni dei quali si perfezioneranno o si affermeranno nell'epoca che studiamo. Con i reliquiari compare una delle caratteristiche essenziali della religione cattolica: accanto a tut-

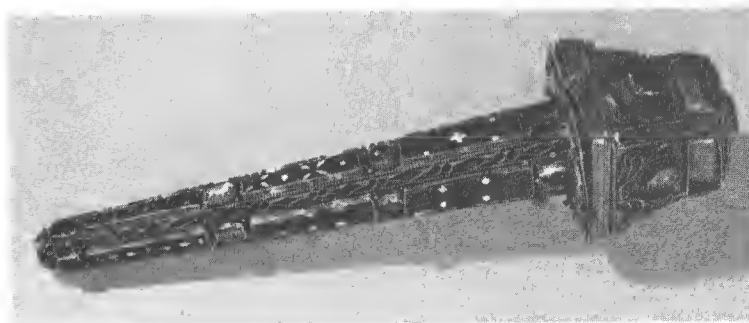
284. *Hildesheim. Pastorale dell'abate Erkanbald (part.). Hildesheim.*

285. *Lorena. Quadro-reliquiario. Essen, cattedrale, tesoro.*

286. Colonia (?). Pettine liturgico. Osnabrück, cattedrale.

287. Lorena. Turibolo. Colonia, Schnütgen-Museum.

to ciò che si riferisce a Cristo e alla sua Passione, l'affermarsi del culto per la Vergine e i santi implica come conseguenza quello delle loro reliquie che cominciano a essere spartite. Questo costume di dividere i corpi dei santi, al fine di diffondere le loro virtù, e quella di racchiuderne i frammenti in reliquiari danno alla ricchezza dei tesori cristiani un carattere particolare per la grande quantità di questi oggetti. A causa della funzione stessa del reliquiario, a seconda delle reliquie che doveva contenere si giungono a creare nel campo dell'arte religiosa numerose categorie di forme tanto nuove quanto quelle delle arti suntuarie. Lo scopo di queste opere era non solo di proteggere e onorare con la qualità e lo splendore delle materie usate uno strumento della Passione di Cristo (vera Croce, sacro Chiodo), o la parte del corpo di un santo, ma anche di rendere manifesta la loro presenza, sia mostrando la reliquia (e questo è il tipo dei reliquiari a ostensorio), sia raffigurandovi alcuni simboli o elementi iconografici che vi si riferiscono (è il tipo a teca), sia ancora evocando la forma della reliquia stessa. E questo mediante una specie di mimetismo tra l'idea e l'oggetto che, la maggior parte delle volte, fa assumere all'involucro l'apparenza del contenuto: è raro che il reliquiario della vera Croce non sia in forma di croce (croce dell'Impero) e il reliquiario del sacro Chiodo in forma di chiodo (tesoro di Treviri). Quest'idea assume un aspetto singolare quando la reliquia è una parte del corpo umano, e allora il reliquiario traduce nel metallo la sua apparenza fisica. L'immensa estensione del culto delle reliquie genera così tutto un mondo di forme in oggetti preziosi che riproducono, a fianco delle teste e dei busti-reliquiari, sia un piede (come a Treviri), sia un braccio (come a Brunswick o a Varzy) — più tardi avremo cuori, ginocchi, scapole — la cui venerazione sarebbe inconcepibile in qualsiasi altra religione, e la cui realtà parrebbe insolita, se non fosse esaltata dalla forma del contenitore e dalla materia preziosa, sacra reliquia perché appartiene al corpo di un santo che un giorno dovrà rinascere.

288. Treviri. Reliquiario del piede di sant'Andrea. Treviri, cattedrale, tesoro.

289. Treviri. Reliquiario del sacro Chiodo. Treviri, cattedrale, tesoro.

La categoria dei reliquiari a ostensorio conta pochi esempi. Possiamo citare come esempio la 'lanterna di Bégon' del tesoro di Conques. Quella dei reliquiari a teca è rappresentata da piccoli monumenti in forma di tomba come il reliquiario di Pipino di Conques, quello di san Giovanni Battista a León, o quello di san Pietro a Minden che K. H. Usener ha studiato. Dobbiamo notare la scomparsa dei reliquiari a forma di borsa, numerosi nelle epoche precedenti. Ma la categoria dei reliquiari a teca dev'essere estesa anche a oggetti culturali che nella liturgia avevano anche un'altra funzione. L'altare, posto al di sopra del corpo santo, era una teca: il paliotto di S. Ambrogio a Milano è contemporaneamente altare e reliquiario, come sottolinea la sua iscrizione. Lo stesso vale per l'altare portatile. L'idea, a Treviri, di sormontare la pietra contenente una reliquia del piede di sant'Andrea con un'immagine in oro sbalzato del piede stesso segna una svolta che condurrà alla creazione dei reliquiari antropomorfi.

Si tratta di una svolta, non di un punto di partenza. Se i più antichi esempi di reliquiari a forma di membra possono esser datati attorno all'anno mille, noi sappiamo da alcuni testi che ne esistevano già nel IX secolo. A Saint-Denis, sotto l'abate Fardulf, un frammento del dito del santo fu racchiuso in un reliquiario in oro a forma di mano. A Vienne, il re Bosone aveva fatto eseguire un busto in oro di san Maurizio al quale fece dono della sua corona. Questa testimonianza dell'esistenza di un busto in epoca carolingia non è isolata. Se ne trovano anche a Langres e a Nevers. In Aquitania, queste riproduzioni di parti umane furono estese all'intero corpo con l'invenzione delle 'Maestà'.

Anche gli arredi chiesastici dell'Alto Medioevo fanno parte delle arti suntuarie. Accanto ai tessuti che ornavano le chiese, l'oreficeria e gli avori erano usati per monumenti non trasportabili o addirittura di carattere architettonico (altari, cibori, amboni, transenne, decorazione dei cori), che avevano una funzione nell'esercizio del culto o partecipavano all'ornamento dell'edificio consacrato, e che, nella descrizione dei tesori, erano chiamati l'*ornamentum*

290. Fulda (?). Ambone, detto di Enrico II (part.). Aquisgrana, cattedrale.

291. Fulda (?). Ambone, detto di Enrico II. Aquisgrana, cattedrale.

in opposizione al *ministerium* (oggetti cultuali). E l'estensione che conobbe a partire dall'anno mille l'arte dei bronzisti apportò una dimensione e un accento nuovi all'illuminazione, alle finestre e alle porte degli edifici.

Le opere d'arte suntuarie che avevano questo carattere di *ornamentum* erano già menzionate in inventari del IX secolo. Se ne trovano esempi un po' dappertutto, a Reims, a Saint-Riquier, a Le Mans. E il paliotto di Milano ce ne conserva il ricordo. Altri esempi appartenenti al secolo successivo, a Vannes, a Fleury, sono scomparsi. Nessun *ciborium* di oreficeria di quest'epoca è rimasto. Ma, come ha notato il Bertaux, quello di S. Ambrogio a Milano, della fine del X secolo, in stucco, è concepito come un pezzo d'oreficeria, che esso imita con la sua doratura. L'altare era, secondo l'espressione del Nordenfalk, « il centro d'attrazione spirituale » dell'arte dell'Alto Medioevo. L'*antependium* di Basilea e quello di Aquisgrana sono in oro. Si può immaginare lo splendore delle cerimonie che si svolgevano nelle grandi abbazie e nelle cattedrali, in mezzo a un arredo e a una decorazione sfavillanti per i materiali rari, con complessi come quello di S. Ambrogio a Milano (il paliotto e il suo ciborio) o quello di Aquisgrana con l'*antependium* del suo altare sempre posto vicino all'ambone rivestito d'oro, di filigrane, d'avorio, di pietre dure: un monumento architettonico trattato con la preziosità di un oggetto d'oreficeria.

La stupefacente fecondità dei laboratori di bronzisti, stabilitisi a Hildesheim per la volontà del vescovo Bernoardo, produrrà modelli di oggetti destinati all'illuminazione per tutta la Germania e oltre. La corona di lampade di Hildesheim, quella di Colonia, il cui simbolo significava la Gerusalemme celeste, sono scomparse. Ma restano altri pezzi, il candelabro di Essen, e anche quelli di Bernoardo che, pur appartenendo alla stessa tecnica della fusione, sono in argento. Le due opere più celebri di Hilesdheim sono la colonna, che evoca quella del tempio di Salomone, dove sono raffigurate a spirale scene cristologiche, che Bernoardo fece porre dietro

292. Hildesheim. Colonna trionfale. Hildesheim, cattedrale.

293-294. Hildesheim. Candelabro dell'arcivescovo Bernoardo (part. e insieme). Hildesheim, cattedrale, tesoro.

l'altare della chiesa di Santa Croce, e le porte di S. Michele, dove sono narrate le scene dell'Antico e del Nuovo Testamento, con un senso della vita che doveva produrre una forte emozione sui fedeli. Quest'arte, accessibile alla vista e destinata all'edificazione di tutti, si estende così a un pubblico più vasto di quella *élite* privilegiata, alla quale era riservato il possesso delle opere più preziose. E, d'ora in poi, non sarà più soltanto l'altare con tutti i suoi splendidi accessori, libri sacri e decorazioni, che i fedeli contemplavano da lontano, il centro d'interesse, ma l'intera chiesa. Questa trasformazione delineatasi durante l'epoca precedente, andrà accentuandosi, estendendosi alla pittura murale, alle vetrate e, ben presto, alla scultura monumentale, mezzi d'espressione, questi, che riprenderanno, amplificandoli, i temi iconografici fino a quel momento riservati soprattutto agli oggetti d'arte preziosi, intagli in avorio, opere d'oreficeria[9] e miniature, e svilupperanno linguaggi artistici di più ampia portata. Le arti suntuarie cederanno il posto alle arti maggiori, a favore quindi delle arti monumentali. Si assiste a una vera democratizzazione della cultura che andrà accentuandosi nei secoli successivi e che corrisponde a un'altra concezione dei valori e del ruolo sociale dell'arte.

p. 350

295. *Treviri. San Paolo. Parigi, Musée de Cluny.*

I centri d'arte

Nell'Europa dell'anno mille, la cui ripartizione geografica si è trasformata in seguito a nuove organizzazioni politiche, in Francia, in Spagna, nell'Impero (il vescovado di Metz, che era francese sotto l'Impero carolingio, è diventato tedesco), con un'organizzazione talvolta trasformata delle circoscrizioni ecclesiastiche e della gerarchia delle diocesi, e lo sviluppo di centri di pellegrinaggio che conferiscono a certe abbazie o chiese un'importanza che prima non avevano, i focolai artistici si sono spostati. Alcuni sono stati creati *ex novo* — nella parte orientale dell'Impero, in Sassonia, priva di un passato artistico, o nella Spagna riconquistata. Altri vedono accrescere le loro possibilità, come nel caso di Winchester in Inghilterra, e, nell'Impero, dei tre grandi arcivescovadi di Colonia, Treviri e Magonza. E sulle strade di pellegrinaggio una reliquia particolarmente venerata in seguito a un miracolo strepitoso può condurre verso qualche abbazia, fino allora oscura, la fiumana sempre ingrossantesi dei pellegrini, come nel caso di Conques. Al contrario, alcuni focolai che furono in primo piano durante la civiltà carolingia non contano più, oppure contano sempre meno. Aquisgrana, per esempio, dove gli imperatori ottoniani e salici non tengono più che raramente la loro corte, mentre Adalberone di Ardenne, vescovo di Reims, città che fu un centro di prima grandezza, fu costretto, alla fine del X secolo, a far eseguire lavori d'oreficeria nel laboratorio di Egberto, a Treviri.

Questo esempio di un'ordinazione fatta da Reims a Treviri illustra le relazioni che possono essere esistite tra i vari centri religiosi e ci induce a non considerare ogni centro come chiuso in se stesso; si pone il problema della localizzazione delle officine delle arti suntuarie e, insieme, quello della loro natura, civile o religiosa.

In generale, in uno stesso luogo si osserva un legame meno stretto tra lo stile degli avori e dell'oreficeria e quello delle miniature. Mai si ritrovano quelle coerenti analogie che ci furono nell'ultimo periodo carolingio, come per esempio, nelle produzioni di Reims, tra la miniatura (Salterio di Utrecht), gli avori (piatti dell'evangeliario di Carlo il Calvo), l'oreficeria (altare portatile di Arnulfo), o in quelle di San Gallo (piatti dell'Evangeliario di Tuotilo, la cui decorazione intagliata nell'avorio è identica a quella sbalzata nel metallo). Partendo da questa osservazione, si è portati a supporre che a ogni *scriptorium*, anche famoso, non fosse necessariamente legato un laboratorio di arti suntuarie. Vedi, per esempio, Reichenau, il cui *scriptorium* restò fiorente sotto gli Ottoniani, ma a cui la critica recente toglie, relativamente alle arti suntuarie, quelle opere che un tempo gli erano attribuite.[10]

p. 351

Un altro problema è quello dei laboratori imperiali, reali o principeschi. Le corti possedevano le loro scuole, con artigiani incaricati di tener in ordine i tesori e di creare dei nuovi pezzi? È una domanda a cui non si sa dare risposta, prova ne sia l'incertezza circa l'origine di

opere come la corona del Sacro Romano Impero, che è stata indicata in modo diverso a seconda delle epoche e dei luoghi.[11] Il problema varia anche secondo le opere. I tesori dei grandi erano considerevoli e comportavano molti oggetti di carattere civile, oggetti di ornamento personale, come quelli dell'imperatrice Gisella, e oggetti da tavola. Se, per la confezione delle *regalia* o degli oggetti cultuali delle *capellae* dei sovrani, hanno potuto essere utilizzati laboratori ecclesiastici uniti da particolari rapporti alle corti — Fulda nell'Impero, Saint-Denis o Fleury in Francia — è verosimile che ci si rivolgesse a laici per gli oggetti profani.

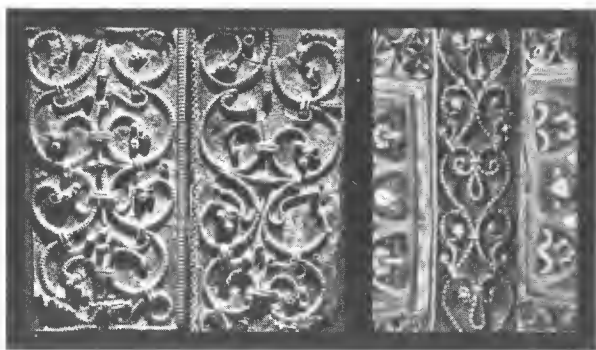
p. 351

A fianco dei chierici e dei monaci, a partire da quest'epoca, esistevano in effetti anche artisti laici.[12] Ed è lecito pensare che essi ricevessero ugualmente ordinazioni di oggetti d'uso religioso.[13] Ma i laboratori ecclesiastici continuavano tuttavia a produrre.[14] E l'esistenza di laboratori civili che, a fianco di oggetti profani, eseguivano pezzi a destinazione religiosa, non sembra aver modificato in modo essenziale l'organizzazione della produzione delle opere d'arte sacra. Sembra che fosse proprio in edifici conventuali o episcopali che, come per il passato, lavorassero artisti e artigiani, fossero essi religiosi o laici.[15] Bernardo d'Angers riporta, nel *Liber miraculorum sanctae Fidis*, la storia del guardiano Gerbert che a Conques, passando « davanti all'officina dove si eseguiva la tavola d'oro dell'altare », rubò nelle scorie una particella del prezioso metallo.

p. 351
p. 351
p. 351

Questi artisti dimoravano stabilmente negli edifici ecclesiastici? In alcuni casi, certamente, soprattutto quando essi stessi erano religiosi.[16] Ma, d'altronde, conosciamo contratti di assunzione di orefici (*aurifices*) al servizio di chiese o di abbazie, esaminati e catalogati da monsignor Lesne. Questi orefici si spostavano a seconda degli ingaggi. Come spiegare altrimenti che, per esempio, a Conques si trovano opere come il reliquiario di Pipino o il secondo rivestimento della santa Fede la cui fattura e il cui stile sono così diversi da quelli degli oggetti di produzione locale appartenenti alla stessa epoca e facenti parte dello stesso tesoro, o che fossero riutilizzate sulla santa Fede due bande di filigrana rassomiglianti a quelle della croce di Teofano, a Essen? Del resto, simili spostamenti non riguardavano soltanto gli orefici. L'Arca di San Millán de la Cogolla, in Spagna, è opera di due scultori in avorio tedeschi. E lo stesso vale per la miniatura. Testimone quel Nivardo o Nivardus che l'abate Gauzlin chiamò a Fleury dalla Lombardia.

p. 351

La personalità di artisti di diversa origine, i loro spostamenti, ai quali vanno aggiunti quelli delle stesse loro opere, di cui vedremo alcuni esempi; un mescolarsi sempre rinnovato tra centri di creazione; e, al contempo, le maniere e le tradizioni delle scuole locali, così come il genio peculiare a ogni regione con le sue relative influenze — e il gusto personale degli autori delle

296. Placca di filigrana rimontata sulla veste di santa Fede. Conques.

297. Germania occidentale. Croce della badessa Teofano (part.). Essen.

298. Fulda (?). Cofanetto-reliquiario (part.): apostoli e segni dello zodiaco. Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.

ordinazioni — aiutano a capire perché, malgrado costanti dovute alla tecnica e a temi decorativi che si sono generalizzati, le arti suntuarie del secolo dell'anno mille mostrano una molteplicità di linguaggio maggiore che in epoca carolingia, la quale si manifesta non solo tra regione e regione, ma talvolta all'interno di uno stesso laboratorio.

Dobbiamo tuttavia ammettere che ci mancano molti elementi per avere una veduta d'insieme delle arti suntuarie dell'epoca e per stabilire i termini di paragone necessari per una più equa ripartizione delle opere tra le diverse contrade e la loro dosatura tra le tecniche. Tenuto conto delle scomparse, particolarmente frequenti per quanto riguarda le arti suntuarie a causa del loro valore commerciale — e, in alcuni casi, del loro significato religioso e sociale — che furono più importanti in certe regioni a causa degli avvenimenti politici, il quadro che ce ne è stato trasmesso non corrisponde più a ciò che esso fu realmente nel suo periodo. Senza disconoscere l'eccezionale splendore che ebbero le arti suntuarie nell'Impero durante il secolo dell'anno mille, non è lecito pensare che in altre regioni siano mancate opere del genere.[17] Ciò che resta non può quindi essere considerato come una testimonianza fedele del patrimonio passato e l'immagine che ci propone di questo periodo è in parte falsata. Ne risulta un deciso squilibrio tra, un lato, la ricchezza inaudita dell'Impero, quella minore dell'Inghilterra e, dall'altro, l'estrema povertà della Francia e quella, un po' minore, della Spagna e dell'Italia. Per forza di cose, i ripetuti riferimenti alle produzioni del Nord-Ovest dell'Europa rischiano, in mancanza di possibili paragoni, di far perdere di vista ciò che è stato realizzato altrove, i cui esempi isolati non consentono il più delle volte di stabilire un legame con le loro origini e i loro sviluppi.

p. 351

300. *Hildesheim. Madonna col Bambino. Hildesheim.*

299. *Magonza (?). Madonna col Bambino. Magonza.*

L'IMPERO OTTONIANO

L'arte ottoniana — e con questo termine si intende anche ciò che concerne le dinastie salica e francone — è dominata dalla nozione di Impero, con tutti quei riferimenti, che questa ideologia comporta, ai modelli di società di cui si vuole seguire la tradizione: Roma, Bisanzio, l'Impero carolingio. L'arte veramente imperiale del Maestro del *Registrum Gregorii*, interpretando i modelli della Bassa Antichità, troverà corrispondenza in certe opere imbevute della stessa maestà, come la Vergine in avorio di Magonza, o quelle di Hildesheim o di Paderborn che, prima di esser state spogliate dei loro rivestimenti d'oro, erano pezzi d'oreficeria. L'influenza bizantina, senza dubbio rafforzata dai legami creati dal matrimonio di Ottone II con Teofano — l'avorio del piatto dell'Evangeliario di Ottone III è bizantino[18] — ma che il solo prestigio goduto dall'Impero d'Oriente basterebbe a spiegare, si manifesta in una tendenza all'idealizzazione di cui le figure dell'*antependium* di Basilea ci offrono un esempio.[19] Delle due correnti stilistiche carolinge, quella di Ada e quella di Reims, per lo Swarzenski la prima esercitò un'influenza preponderante nel Sud, in Svevia e in Baviera, la seconda in Lorena, sul Reno e in Sassonia; opinione che viene confermata dal paragone tra due opere: a Sud-Est, la statica monumentalità del Cristo del piatto dell'Evangeliario della badessa Uta di Niedermünster, a Ovest, lo stile movimentato degli apostoli e dei panneggi del cofanetto di Monaco proveniente, si pensa, da Fulda.

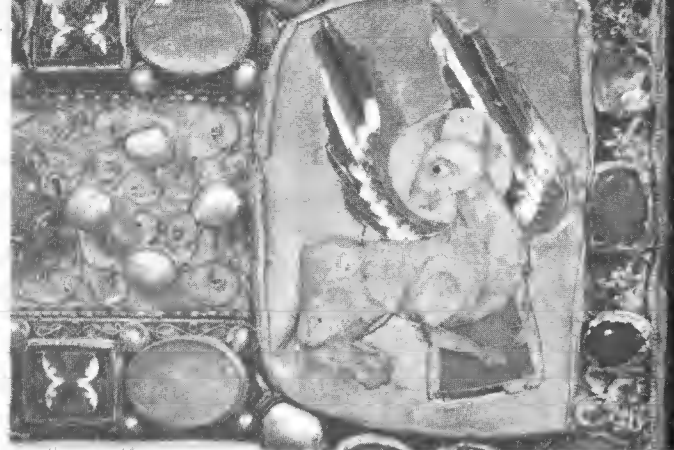
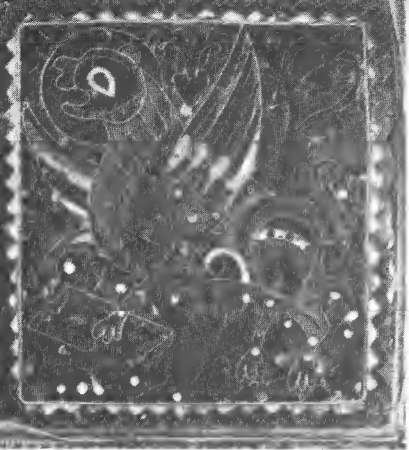
p. 351
p. 352

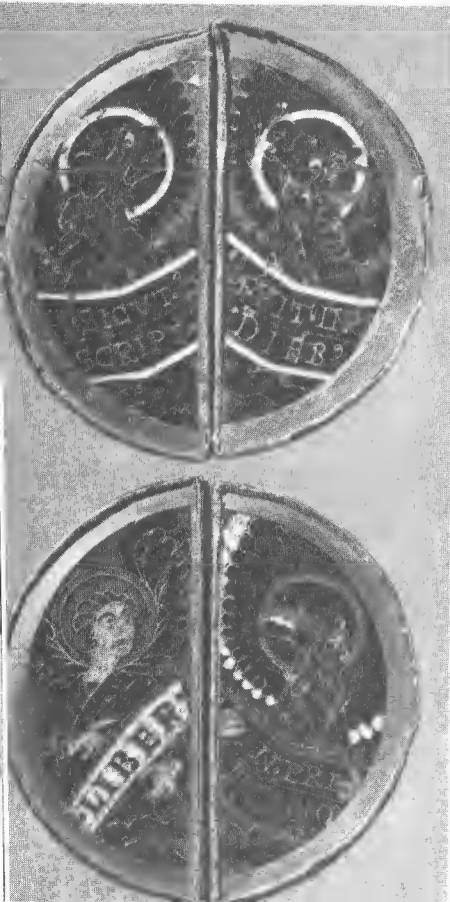
Certe reminiscenze carolinge appaiono ancora in alcune formule di laboratorio usate in tutto l'Impero, sia a Est sia a Ovest.[20] Ma quest'arte ottoniana ha ben altre caratteristiche che, rendendola indipendente dall'influenza di queste tradizioni, le conferiscono la sua originalità. L'umanità dei personaggi del Maestro di Echternach, la sofferenza piena di dignità impressa sui visi dei grandi Cristi, coloniese e sassone, testimoniano di uno spirito nuovo. L'arte ottoniana è più complessa dell'arte carolingia. Sotto molteplici espressioni, che una stessa perfezione tecnica in tutte le discipline delle arti suntuarie accomuna, essa rappresenta la corrente aristocratica dell'universo formale dell'anno mille. È nei decenni che hanno immediatamente preceduto e seguito questa data, dandole così un valore significativo, che essa trova la sua pienezza, tanto nell'avorio quanto nella toreutica, tanto nell'arte degli smalti di Treviri, di Colonia, di Ratisbona, quanto in quella dei tessuti ricamati della Baviera e della Sassonia.

p. 352

Malgrado alcune divergenze d'opinione,[21] in linea generale siamo d'accordo sul luogo di provenienza di numerosi gruppi di opere per le affinità che presentano tra di loro, sia nelle arti del metallo, oreficeria e bronzo, sia negli avori.

p. 352

Arti del metallo. E prima di tutto l'oreficeria. A Ovest dell'Impero, il gruppo di Treviri, che risale all'arcivescovo Egberto (977-993), raduna il reliquiario del piede di sant'Andrea, quello del sacro Chiodo, del bastone di san Pietro e la legatura del *Codex Aureus* di Echternach. La sua arte ha prodotto quello stupefacente pezzo anatomico che è il piede in oro sbalzato del

301. *Cofano di evangeliario (part.). Parigi.*

302. *Colonia. Seconda croce della badessa Matilde (part.). Essen, cattedrale.*

306. *Treviri.* Codex Aureus *di Echternach. Norimberga, Germanisches National-museum.*

reliquiario di sant'Andrea e, al contrario, sul *Codex Aureus*, figure quasi disincarnate, allineate in uno spazio vuoto e definite più da linee che dal volume, molto lontane esse stesse dalla monumentalità dell'avorio che circondano, la Crocifissione del Maestro di Echternach di cui riparleremo. La scuola di Treviri manifesta il gusto per il bell'oggetto e conferisce molta importanza agli effetti colorati degli smalti, sia figurativi e isolati in placche, sia decorativi e disposti per bande, impiegando le filigrane per incastonare le pietre solo in proporzioni ridotte.

L'*antependium* di Basilea, la pala d'oro e il piatto dell'Evangeliario di Acquisgrana formano un altro gruppo. La dignità maestosa e ieratica delle alte figure dell'*antependium*, isolate entro archi, è resa quasi immateriale, nonostante la pienezza dei volumi, dal panneggio delle vesti, le cui pieghe curvilinee, concepite come un sistema indipendente dalla forma corporea, la

303-304. *Champagne. Simboli degli evangelisti. Troyes, cattedrale, tesoro.*

305. *Treviri. Il bastone di san Pietro (part.). Limburg, tesoro della cattedrale.*

307. Fulda (?). Antependium. *Aquisgrana, cattedrale.*

evocano senza sottolinearla. Sulla pala d'oro, i personaggi sono più tozzi, di un modellato che tende a forme curvilinee, e si organizzano per masse, con gesti che, anche nelle scene di violenza, sono pieni di un ritegno e di una sorta di rispetto che esprimono il carattere sacro dei temi cristologici rappresentati. Le figure sbalzate nelle placche d'oro dell'Evangeliario equilibrano gli assi delle loro composizioni con un rigore accentuato dalla solidità della cornice, che, per un voluto arcaismo, non è composta da graziosi disegni a filigrana (tecnica che è ugualmente esclusa sulle due facce dell'altare) ma, come al tempo di Carlo il Calvo, da robuste incorniciature aggettanti che ricordano i bracci della croce. A quest'arte piena di grandezza, che egli attribuisce a Fulda — mentre lo Swarzenski e il Nordenfalk la danno a Magonza — lo Schnitzler unisce l'ambone di Aquisgrana, con le sue rappresentazioni di evangelisti di ispirata gravità.

Mentre questo gruppo, quasi unico, si volge a ricerche volumetriche, un altro gruppo, che è stato situato a Colonia o nel suo arcivescovado (alcuni pezzi sono stati attribuiti ad Aquisgrana, altri a Essen), ottiene splendidi effetti dal gioco delle filigrane, delle pietre e degli smalti. È la favolosa serie delle croci (croce di Lotario, le tre croci di Matilde di Essen e quella di Teo-

308. Fulda (?). Legatura di evangeliario. Aquisgrana, cattedrale, tesoro.

309. Terza croce della badessa Matilde. Essen.

310. Croce della badessa Teofano. Essen, cattedrale.

fano), di una perfezione stilistica che ne fa dei capolavori di quell'oreficeria dove resta viva la tradizione della gioielleria. Ma, nello stesso tempo, questa scuola si dedica, con l'intento di cogliere le più sottili espressioni, che la distingue da quella di Treviri, alla rappresentazione umana, attraverso il colore (smalti delle croci di Essen), il rilievo (*corpus Domini* delle croci di Essen, Vergine d'oro dell'anno mille, 'Gero Christ') e l'incisione — che raggiunge un ammirevole p. 353 grafismo sul verso della croce di Lotario —.[22]

Ma dove collocare, tra questi gruppi, la croce dell'Impero e la corona del Sacro Romano Impero? Si concorda nel ritenere che entrambe provengano da laboratori imperiali della Ger- p. 353 mania dell'Ovest. Il problema è sapere quale.[23]

p. 353 A Est, la localizzazione dei tesori non implica necessariamente una fabbricazione indigena.[24] Ma sono esistiti laboratori in Sassonia e in Baviera, a Brunswick, a Quedlinburg e a Ratisbona p. 353 con concezioni originali e anche con reminiscenze di formule praticate a Ovest.[25] A Ratisbona, il fondo composto di smalti circondati di perle della croce di Gisella, sul quale è posto il Cristo

311. Colonia. Verso della croce di Lotario (part.). Aquisgrana, cattedrale, tesoro.

312. Ratisbona. Legatura dell'Evangeliario della badessa Uta. Monaco.

in oro fuso le cui cesellature che indicano il torace e il perizoma divengono un semplice sistema decorativo, ricorda le formule impiegate a Treviri. L'arte di Ratisbona è caratterizzata da uno stile denso e colorato, di cui, assieme alla croce di Gisella, un magnifico esempio è dato dalla legatura dell'Evangeliario della badessa Uta ornato da un Cristo in maestà in oro sbalzato, di una monumentalità potente e tesa, in una cornice di filigrane e di smalti.

In queste opere in metallo prezioso la fusione non interviene che raramente (Cristo della croce di Gisella, Cristo della terza croce di Essen) per esprimere il volume, che generalmente è ottenuto mediante lo sbalzo. Si deve invece alla tecnica della fusione, sotto l'impulso del vescovo Bernoardo, la fama della produzione di Hildesheim attorno all'anno mille, tanto che questa città divenne un centro che esportò le sue opere per tutta la Germania (cande-

313. Ratisbona. Croce della regina Gisella d'Ungheria (part.). Monaco, Residenz, Schatzkammer.

314. Hildesheim, S. Michele. Porte, dette di san Bernoardo (part.). Hildesheim, cattedrale.

315. Crocifisso di san Bernoardo. Hildesheim, cattedrale.

labro di Essen) e persino in Inghilterra. L'arte del bronzo era stata praticata in epoca carolingia, come dimostrano diversi elementi della decorazione di Aquisgrana, ma dall'epoca romana in poi è la prima volta che complessi della dimensione delle porte della cattedrale di S. Michele sono stati fusi in un sol pezzo. Le scene dell'Antico e del Nuovo Testamento che vi sono narrate in una successione di pannelli mostrano una notevole perizia compositiva nella distribuzione dei piani e nell'illusione dello spazio, con un senso del movimento che appartiene alla tradizione di Reims e anche con una
p. 353
straordinaria intensità drammatica.[26] Si avverte la presenza di diversi artefici nella produzione di Hildesheim. Sulla colonna, ispirata alla colonna Traiana, che Bernoardo aveva visto nel corso dei suoi viaggi a Roma, le scene cristologiche che si svolgono a spirale lungo il fusto sono di un'arte robusta e rozza, quasi caricaturale, al limite di ciò che si potrebbe chiamare arte popolare, di uno spirito del tutto diverso dall'arte sapiente e raffinata delle porte. Sui candelabri in argento di Bernoardo, figure rampanti si mescolano a motivi zoomorfi in intrecci vegetali che avranno un naturale seguito in

316. Colonna trionfale (part.). Hildesheim, cattedrale.

317. Treviri. Valva di dittico. Berlino, Staatliche Museen.

Inghilterra, in pieno periodo romanico, sui candelabri del 1107 del vescovo Pietro di Gloucester. Il piccolo crocifisso in argento di Bernoardo, il cui plasticismo è reso con una conoscenza profonda dell'anatomia, è di un realismo emozionante. Alcuni autori situano il grande Cristo di bronzo di Werden nella linea di questa produzione sassone. Altri l'attribuiscono alla Germania dell'Ovest sulla scia del 'Gero Christ'.

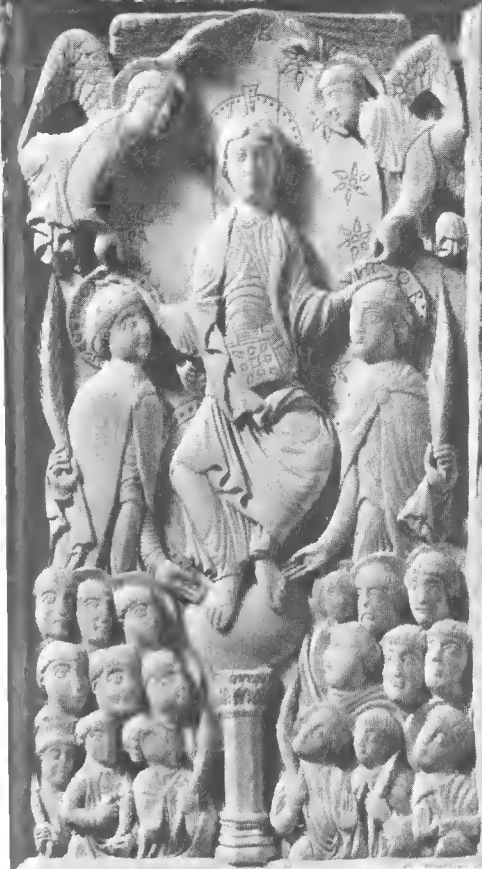
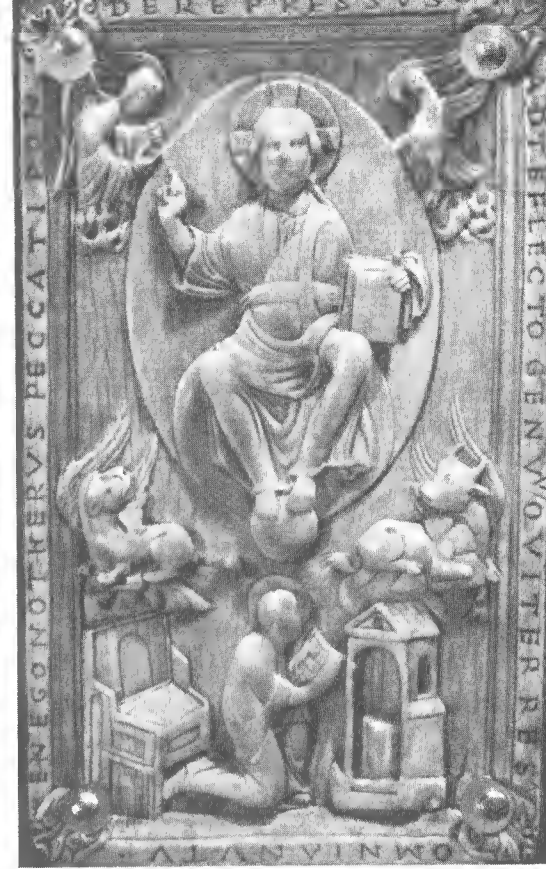
Ritornando alle arti suntuarie, anche negli avori, come nell'arte del metallo, troviamo stilemi simili che ci consentono di raggrupparli in laboratori. In alcune regioni si avvertono sopravvivenze carolinge, come nella seconda scuola di Metz che si è prolungata fino all'anno mille. Ma altrove, partendo talvolta da copie di opere carolinge, gli intagliatori d'avorio ottoniani hanno saputo liberarsi dei modelli tradizionali.

A Treviri, una personalità eccezionale, il Maestro di Echternach, ha scolpito verso la fine del X secolo una serie di cinque placche, la Crocifissione del *Codex Aureus* di Echternach, il dittico di Mosè che riceve le tavole della Legge e l'Incredulità di san Tommaso, il Cristo in gloria circondato dagli evangelisti e il san Paolo del Musée de Cluny, ai quali il Beckwith aggiunge il Crocifisso di Maastricht — che lo Swarzenski localizza a Maastricht. L'ampiezza del panneggio conferisce una possente monumentalità ai personaggi, che sono gente del popolo dal volto rude, di un'umanità quotidiana e sconvolgente, lontanissimi da quella spiritualità di figure idealizzate verso cui tende tutta una parte dell'arte dell'Impero. Molto diverso da altre produzioni di Treviri — per esempio il dittico delle scene del Vangelo, di fattura piuttosto fiacca — questo stile non ha precedenti che possano spiegarlo. E neppure ha un seguito immediato. Abbiamo detto che la Vergine che si trova a Magonza da alcuni autori è stata attribuita a Treviri, a causa di una presunta influenza del Maestro del *Registrum Gregorii*. È pure a questo laboratorio che il Beckwith attribuisce

318. Treviri. Valva di dittico: l'incredulità di san Tommaso (part.). Berlino, Staatliche Museen.

319. Treviri. Cristo in maestà (part.). Berlino.

320. Treviri o Maastricht (?). Cristo in croce (part.). Maastricht.

321. Liegi. Trasfigurazione. Namur, Musée diocésain.

322. Colonia. Cristo benedicente. Colonia, Schnütgen-Museum.

323. Liegi. Avorio dell'Evangeliario di Notgero. Liegi, Musée Curtius.

il Secchiello liturgico di Aquisgrana, mentre lo Schnitzler propone la Germania dell'Ovest e il Fillitz la Lorena.

Nella Bassa Lorena, i centri attorno all'anno mille sono, sul Reno, Colonia, e, sulla Mosa, Liegi, città di recente fondazione e sede di un vescovado che diviene a partire da quest'epoca la capitale intellettuale dei paesi mosani. L'arte di Colonia, rappresentata dall'avorio del Cristo benedicente san Vittore e san Gereone, è delicata ed elegante, con un modellato lineare che non è esente da una certa secchezza. A Liegi, sul piatto di evangeliario del vescovo Notgero (972-1008), il modellato è diverso, sciolto e pur solido, a cui la politura conferisce un senso di brillante levigatezza. Il pettine di Osnabrück, l'altare portatile della cattedrale di Namur, l'avorio delle tre Resurrezioni della cattedrale di Liegi — che, con una disposizione rinnovata dall'epoca precedente e divenuta rara, mostra scene successive disposte in senso verticale — sono dello stesso stile. L'arte di Liegi, cioè l'arte mosana, di un plasticismo ampio e compatto che sinte-

324. Colonia. S. Maria in Campidoglio. Porte (part.): Pentecoste – Le pie donne al sepolcro.

tizza le forme e, nello stesso tempo, di una sensibilità che rimane nella tradizione di Reims, sarà destinata a un grande avvenire, ben oltre il periodo dell'anno mille, soprattutto nelle arti del metallo, poco rappresentate nell'epoca che ci interessa. Con gli avori essa avrà, a partire da quest'epoca un'influenza determinante nella Francia del Nord, in alcune abbazie dove la sua ponderazione e la sua calma potenza verranno a equilibrare la nervosità e il dinamismo della maniera di Winchester, e, in Germania, in opere come l'avorio della coperta di evangeliario della badessa Teofano del secondo quarto dell'XI secolo, che riproduce una Crocifissione dell'inizio del secolo attualmente ai Musées Royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles, o ancora nelle porte in legno scolpite, della metà del secolo, di S. Maria in Campidoglio di Colonia.

Esiste infine un terzo gruppo sul quale si è molto discusso. È quello al quale appartiene un complesso di sedici pannelli, oggi dispersi, che costituivano l'*antependium* della cattedrale di Magdeburgo, attribuito, secondo alcuni storici dell'arte, sia a un laboratorio renano — e, seguendo questa ipotesi, vicino all'avorio di Cleveland che rappresenta Cristo benedicente circondato dai busti degli apostoli — sia a un laboratorio milanese prossimo a quello che avrebbe prodotto la *situla* della cattedrale di Milano.[27]

p. 353

L'ITALIA

Il paragone con il gruppo degli avori milanesi ci conduce in Italia. L'Italia che, ricordiamolo, è divisa in due zone, ciascuna sottoposta a influenze diverse a causa di condizioni politiche dissimili. Il Sud, fino al limite degli Stati Pontifici, costituisce ancora la propaggine occidentale dell'Impero bizantino, con porti che sono sotto il dominio dei Fatimidi. A Nord, la Lombardia è sottoposta all'ingerenza dell'Impero. Essa non ha, nel campo delle arti suntuarie, la stessa importanza che in architettura e in miniatura.

Dobbiamo ad avvenimenti politici gli avori milanesi. La placca, oggi al Castello Sforzesco di Milano, con l'iscrizione « OTTO IMPERATOR », che rappresenta, inginocchiati ai piedi di Cristo circondato dalla Vergine e da san Maurizio, tre personaggi che sono stati identificati con Ottone II, Teofano e il piccolo Ottone III, fu probabilmente scolpita in occasione del loro viaggio in Italia nel 980 per l'incoronazione a Roma di Ottone II. E l'arcivescovo Goffredo ordinò la *situla* di S. Ambrogio per le cerimonie liturgiche che dovevano svolgersi durante il passaggio dell'imperatore a Milano. A questo gruppo va unita una seconda *situla,* la 'Basilewski *situla*', attualmente al Victoria and Albert Museum, che reca l'iscrizione « OTTO AUGUSTUS ». L'arte di questo laboratorio di Milano presenta alcune analogie stilistiche con i rilievi del ciborio in stucco dipinto e dorato di S. Ambrogio, i cui personaggi sembrano cesellati nel metallo: il movimento delle pieghe e la posa delle adoratrici prosternate davanti a S. Ambrogio ricordano l'avorio « OTTO IMPERATOR ». Un altro centro di produzione è stato localizzato nell'abbazia di S. Stefano a Bologna. Esso comprende avori che permangono nella tradizione della scuola di Ada. Parallelamente alla corrente artistica rappresentata da queste opere la quale, pur con caratteri locali, non è molto lontana da quella dell'Impero — la discussione a proposito degli avori di Magdeburgo lo prova — è esistita nel Nord dell'Italia una seconda corrente influenzata da Bisanzio, alla quale appartengono avori come il san Matteo di Milano, senza che si notino interferenze tra le due scuole.

Questa doppia corrente appare ugualmente in oreficeria, e particolarmente negli smalti che occupano un posto essenziale nella decorazione delle coperte di evangeliari, dove sono disposti a placche alternantesi ad altre di oro sbalzato o filigranato in composizioni che costituiscono una specie di intarsio e conferiscono a queste opere, specialmente per un marcato gusto coloristico, un aspetto molto diverso dalle rilegature transalpine. Quella di Vercelli (intorno al 1050) è bizantina per la sua iconografia e il suo stile. Alcuni smalti, del mille circa, della 'Pace' di Chiavenna, all'origine un piatto d'evangeliario in seguito trasformato per adibirlo ad altro uso, hanno una colorazione e uno spirito che non si trova nelle altre regioni dell'Europa occidentale e

325-326. *Milano (?). Pannelli di* antependium: *l'imperatore offre una chiesa a Cristo. New York. Visitazione. Monaco.*

327. *Milano. San Matteo. Londra.*

328. *Milano. Secchiello liturgico. Milano, duomo, tesoro.*

329. *Milano (?). Pannello di* antependium: *Cristo davanti a Pilato. Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.*

330. Milano. Ciborio (part.): sant'Ambrogio circondato da due adoratrici. Milano, S. Ambrogio.

che sono ancora impregnate della tradizione bizantina. Ben diversi sono gli smalti della coperta dell'Evangeliario dell'arcivescovo Ariberto (1018-1045), di uno stile animato, del tutto libero da queste influenze. Gli smalti, distribuiti attorno a una Crocifissione, illustrano in minuscoli quadri un vasto programma iconografico tratto dai temi della Passione. Il Cristo, al centro della composizione, con il suo nimbo crucifero filigranato e gemmato, nella linea di quelli della prima croce di Matilde a Essen e del reliquiario di Pipino d'Aquitania a Conques, ha un perizoma, fissato all'altezza dei fianchi, con pieghe che ricadono allo stesso modo dei perizomi di questi ultimi. Altre analogie con l'arte dell'Impero si ritrovano nel disegno delle filigrane del-

la corona riutilizzata sul Cristo di Vercelli, che, secondo lo Schnitzler e J. Déer, forse è appartenuta a Ottone III.

L'Italia del Nord era ben lungi dall'essere chiusa alle influenze orientali. La tradizione, creatasi fin dal V secolo, di una corrente di scultura lombarda, caratterizzata da una decorazione zoomorfa e fitomorfa con ornamenti geometrici, e di cui il reliquiario in avorio proveniente da Salisburgo (attualmente al Metropolitan Museum) offre ancora nel X secolo un esempio, lo prova. Ma questa tradizione si estingue poco dopo l'anno mille nel Nord, mentre continua nell'Italia del Sud dove è alimentata dagli scambi commerciali con Bisanzio e con l'Oriente. Questa parte dell'Italia è stata il focolaio di un'importante produzione di avori, di cui gli olifanti hanno costituito in un certo modo la parte migliore. La loro decorazione mescola a un repertorio zoomorfo di pretta ascendenza orientale, introdotto con ogni probabilità dai tessuti importati, temi che risalgono all'Antichità classica, come l'uomo che reca un quadrupede sulle spalle (il *Kriophoros* greco, divenuto il Buon Pastore). Lo Swarzenski, che si è dedicato di recente allo studio degli olifanti, pensa che la loro influenza non sia stata minore di quella delle stoffe nel propagare la decorazione ad animali fantastici nell'arte romanica occidentale. Considerato che i porti italiani, dove in quell'epoca venivano sbarcati i più forti quantitativi di merci bizantine e orientali — e in particolare stoffe e avori — erano Amalfi, Bari, Palermo e Salerno, localizza i laboratori in quest'ultima città. Salerno fu, in effetti, un centro di produzione di avori intagliati, come testimonia il paliotto della sua cattedrale, il cui stile presenta stretti rapporti con quello degli olifanti, specialmente nelle fasce decorative a soggetti vegetali e animali che inquadrano i rilievi cristologici dei pannelli, le cui figure e la cui decorazione sono trattati con uno spirito classicheggiante. Una riprova può essere la presenza nella regione, per esempio ad Atrani, di rilievi marmorei che appartengono alla stessa tradizione di scultura animalistica stilizzata.

331. Salerno (?). Corno di Rolando. Tolosa, Musée Paul-Dupuy.

332. Lombardia. Legatura di evangeliario, detta 'Pace' (part.). Chiavenna, S. Lorenzo.

333. Milano. Legatura dell'Evangeliario dell'arcivescovo Ariberto. Milano, duomo, tesoro.

L'INGHILTERRA

Durante questo periodo perdura tra i popoli del Nord la tendenza a restare fedeli a quella vecchia grammatica ornamentale che riduce l'uomo e l'animale ad astrazioni geometriche inserite in una decorazione di intrecci. In Scandinavia, il cofanetto in avorio (1000 circa) della regina Cunegonda, oggi a Monaco, offre un esempio di temi che sopravviveranno, attraverso le invasioni vichinghe, fino ai Normanni, i quali poi li trasmetteranno, intorno alla fine dell'XI secolo, alla scultura romanica dell'Inghilterra e della Normandia. In Irlanda, questi temi, pur scomparendo dai manoscritti, restano nelle arti suntuarie, come sul cofanetto-reliquiario in bronzo e argento del National Museum di Dublino, dell'inizio dell'XI secolo, e sul reliquiario in bronzo dorato della campana di san Patrizio, dell'inizio del XII secolo, che si trova nello stesso museo.

Nel Sud dell'Inghilterra, in alcuni centri, il più importante dei quali fu Winchester, abbazia reale presso la quale i sovrani avevano stabilito la loro residenza, fiorì lo stile di Winchester che, derivato dalla scuola di Ada, subì ben presto l'influenza della scuola di Reims, la cui arte nervosa troverà un clima propizio nel suo progredire verso la tendenza, connaturata al genio inglese e che si manifesterà per tutta la storia della sua arte, a cedere alle tentazioni del manierismo.

Questo stile raggiunse la sua miglior espressione nella miniatura, dove la creatività artistica è libera dalle costrizioni della materia. Le arti suntuarie sono in parte, ma solo in parte, tributarie di questo stile, al quale hanno partecipato, sia pure all'origine. La stola e il manipolo del vescovo Fritestano di Winchester (910 circa), in sete colorate ricamate a foglie d'acanto, appartengono a questa maniera. Alcune scene del Benedizionario di Etelvoldo, la Natività e il Battesimo del Cristo, hanno per modello un cofanetto d'avorio carolingio attualmente al museo di Brunswick.

Le testimonianze di ciò che rappresenta per le arti suntuarie lo stile di Winchester si hanno soprattutto negli avori. Ma, se questi avori sono tributari della miniatura — nel senso che non intervengono nella sua evoluzione, poiché la miniatura in questo caso è un'arte maggiore rispetto agli avori — è già di per sé notevole che essi diano dello stile di Winchester un'interpretazione sempre più misurata di quella dei manoscritti. Questi eccessi manieristici, questo senso quasi sfrenato del decorativismo, quali si rivelano in alcune miniature, altrove non compariranno mai. Gli acanti del verso, con l'Agnello e il simbolo degli evangelisti, del pannello del Metropolitan Museum, non hanno il lussureggiante rigoglio dei fogliami gonfi di linfa delle minia-

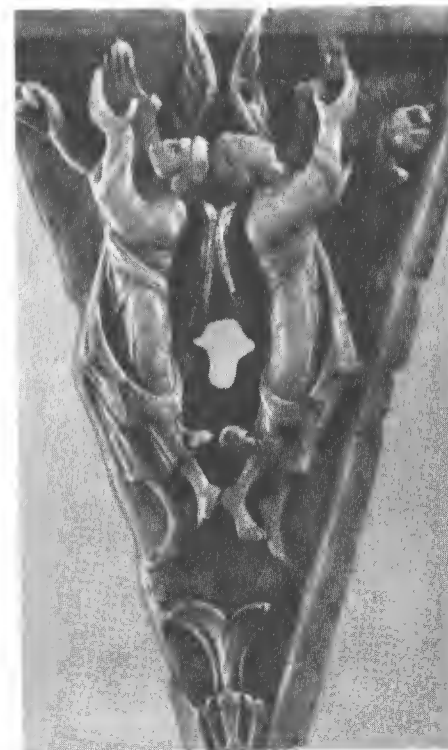
334. Inghilterra. Legatura dell'Evangeliario di Giuditta di Fiandra (part.). New York, Pierpont Morgan Library.

335. *Abbazia di Devenish. Cofanetto-reliquiario (part.). Dublino, National Museum of Ireland.*

ture. Gli angeli adoranti che, obbedendo già alla legge della cornice, si iscrivono in flessuosi profili nel triangolo della placca del museo di Winchester, e che sono stati talvolta avvicinati a quelli dello Statuto della nuova cattedrale di Winchester, mostrano un rigore formale piuttosto lontano dal disegno fremente della miniatura. La disposizione delle pieghe, anche quando è fitta, si organizza attorno a linee di forza nettamente definite, senza cedere all'astrazione di un grafismo fluttuante e talvolta gratuito. A questo proposito riteniamo necessario un confronto tra il Cristo di un'iniziale O del Benedizionario di Etelvoldo con quello assiso entro una mandorla, del Victoria and Albert Museum, che ha la stessa posa e gli stessi attributi; infatti, l'O del manoscritto è divenuta mandorla nell'avorio. Esistono anche alcune differenze nel trattamento del corpo umano, il cui canone è maggiormente rispettato, senza eccessivo allungamento delle forme, come mostra il Cristo in croce del Victoria and Albert Museum (1000 circa). E l'espressione dei visi, appena abbozzati, spesso stereotipata in molti manoscritti, è resa con una rara intensità: viso sofferente e rassegnato del Cristo in croce, viso torvo da vecchio re Lear del Cristo in maestà nella sua mandorla.

Nell'oreficeria si incontra un tipo di filigrane simile a quello delle altre parti dell'Impero dell'anno mille, come sulla croce in oro del Cristo del Victoria and Albert Museum o sul piccolo crocifisso del tesoro di Chartres. E anche sul piatto dell'Evangeliario di Giuditta di Fiandra, in

336. *L'Agnello e i simboli degli evangelisti. New York.*

337. *Inghilterra. Cristo in maestà. Londra.*

338. *Angeli turiferari. Winchester, City Museum.*

339. Inghilterra. Cristo in croce. Londra, Victoria and Albert Museum.

cui si trova la rara composizione a due scene sovrapposte (Crocifissione, Cristo in una mandorla tra due serafini).[28] La tecnica impiegata per i personaggi — il metallo fuso e non sbalzato — conferisce loro una monumentalità massiccia, quasi architettonica nella figura del Cristo, che, con la sua mano benedicente di taglia smisurata, prefigura i Cristi dei timpani romanici. Si assiste qui, nelle arti suntuarie, a un indurimento e a una schematizzazione delle forme dovuti forse a un risorgere dell'influenza delle arti vichinghe che non si avverte nella miniatura, la quale, al contrario, in quel momento si libera da ogni vincolo formale.[29]

p. 354

p. 354

L'arte insulare ha lasciato meno testimonianze nelle arti suntuarie che nei manoscritti miniati. Non ci resta nulla che ci possa permettere di valutare il peso che, in questo campo, ebbe l'apporto della conquista normanna, se si esclude la Tappezzeria di Bayeux.

LA FRANCIA

Lo stile franco-sassone

Gli incessanti contatti e scambi tra le abbazie del Nord della Francia e, da una parte, le abbazie insulari, dall'altra, le abbazie mosane, andavano creando attorno all'anno mille rapporti abbastanza stretti nel campo dell'arte, sia in quello dei manoscritti sia in quello degli avori, benché, riguardo a questi ultimi, non si sia potuta chiarire in modo certo l'origine di un gruppo definito franco-inglese o franco-sassone, a seconda degli autori. Questo vale per il Cristo in maestà del Metropolitan Museum, di cui abbiamo descritto il verso della placca. Si esita ad attribuire a un laboratorio insulare o a Saint-Bertin le due statuette della Vergine e di san Giovanni del Musée de Saint-Omer, contemporaneo al Cristo anglosassone del Victoria and Albert Museum (1000 circa), da cui si distinguono per un manierismo più accentuato nel trattamento del panneggiamento e nell'allungamento dei corpi. Si è attribuito ugualmente a Saint-Bertin il re Davide (1050 circa) della coperta del Salterio di sant'Uberto di Ardenne, di una solidità monolitica nella sua frontalità, il cui ricadere a festoni del mantello, la distribuzione delle pieghe e la

340. Laboratorio di Winchester 'Alcester Tau'. Londra, British Museum.

341. Saint-Bertin (?). Salterio (part.). Londra.

342. Arras (?). Cofanetto-reliquiario. Berlino, Staatliche Museen.

costruzione del viso non sono privi di analogie con le figure del Tropario di Hereford, concepite in uno spirito già romanico, come ha sottolineato il Wormald. In un'altra ottica, la pienezza e la rotondità dei volumi del Cristo in una mandorla circondato da quattro angeli del cofanetto di Berlino e che evoca soprattutto l'arte misurata dei paesi mosani, ma con un accento che è proprio del laboratorio dove fu scolpito, e che viene situato ad Arras.

In questo gruppo di avori franco-sassoni, o franco-inglesi, la serie dei bastoni a T e dei pastorali da abate spicca per caratteristiche proprie. Fra tutta la produzione degli avori, essi sono i soli dove lo stile di Winchester si è espresso con una libertà uguale a quella che ha avuto nelle miniature, con la stessa profusione di motivi vegetali, mescolati qui ad animali fantastici e a figure umane in spirali e viticci, costringendo i volumi a regole formali che saranno quelle dello stile romanico e alle quali già fin dall'epoca carolingia ci avevano abituato alcune iniziali di manoscritti. Il bastone a T dell'abate Morard di Saint-Germain-des-Prés, quello di Jumièges, l' 'Alcester Tau', un pastorale proveniente da Chartres, che è a Firenze, vanno annoverati tra le realizzazioni più notevoli della serie. Alcuni di questi oggetti sono più inglesi, come l''Alcester Tau', altri più francesi, come il bastone dell'abate Morard o quello di Jumièges, senza che si possano trovare in quest'ultimo caratteri specificamente normanni, come per i manoscritti miniati degli *scriptoria* del ducato.

343-344. La Vergine e san Giovanni. Saint-Omer, Musée-Hôtel Sandelin.

345. Saint-Denis (?). Spada della consacrazione dei re di Francia, detta spada di Carlo Magno (part.). Parigi, Musée du Louvre.

La Francia reale e la sua dipendenza

Quando si stende il bilancio di ciò che la Francia ci ha lasciato, la lista di oggetti d'arte suntuaria risulta molto corta, anche se vi inseriamo gli avori che si suppongono eseguiti nelle abbazie del Nord, siano essi francesi o anglosassoni. Abbiamo qui parlato delle scomparse, particolarmente numerose in questo paese in seguito a sconvolgimenti storici, che in parte spiegano questa deficienza, e abbiamo ricordato che, secondo antichi testi, esistevano laboratori a Saint-Denis, Sens, Auxerre, Vannes, Fleury, Tours, certamente a Cluny, e nella Linguadoca, dove la statua di santa Fede di Conques non era che una delle numerose Maestà di cui è attestata la presenza.[30]

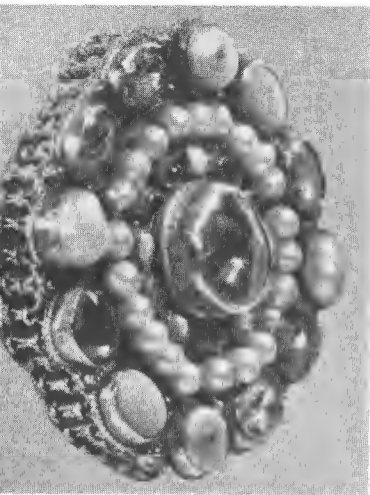
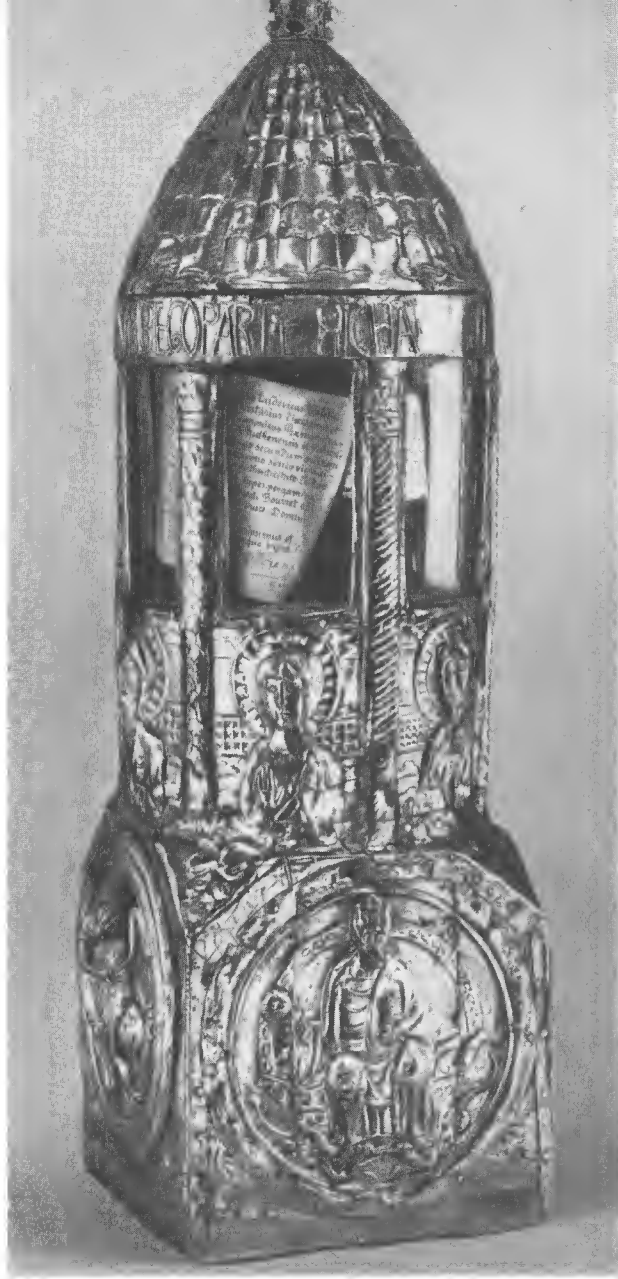
p. 354

Francia del Nord e Francia del Sud. La Francia reale e la sua dipendenza, unita solo nominalmente alla corona.

Nella Francia reale, le uniche testimonianze che ci rimangono non bastano a determinare uno stile o un orientamento. La rivalità che era esistita all'inizio dell'XI secolo tra Saint-Denis e Saint-Germain-des-Prés, la quale disputava alla prima il titolo di abbazia reale, potrebbe essere rivelata da diverse tendenze estetiche, di cui evidentemente non si può giudicare. Sappiamo che Saint-Germain era in stretti rapporti con l'Impero. Tra i capitelli, conservati al Museo di Cluny, della chiesa di Saint-Germain che risale al 1040, quello che rappresenta il Cristo in maestà, con il movimento delle pieghe del suo mantello che delinea i contorni a mandorla dell'addome, come su certe figure d'oreficeria o di bronzo ottoniane, potrebbe essere interpretato come l'indicazione di uno stile proprio a questa abbazia, che si sarebbe differenziato da quello di Saint-Denis, al cui laboratorio dobbiamo molto probabilmente la spada dei re di Francia. Quest'ultima presenta una singolare giustapposizione di reminiscenze precarolinge, adattate a un'estetica già romanica, nel tema degli uccelli affrontati che terminano negli intrecci del pomo e dei mostri contrapposti che formano la traversa, il cui disegno si piega alle esigenze determinate della forma stessa e del pomo e dei ritti. Qui si manifesta una corrente stilistica estranea, per il suo spirito e per la sua tradizione, alla produzione coeva dell'oreficeria ottoniana proprio in quello che quest'ultima conserva dell'eredità carolingia.

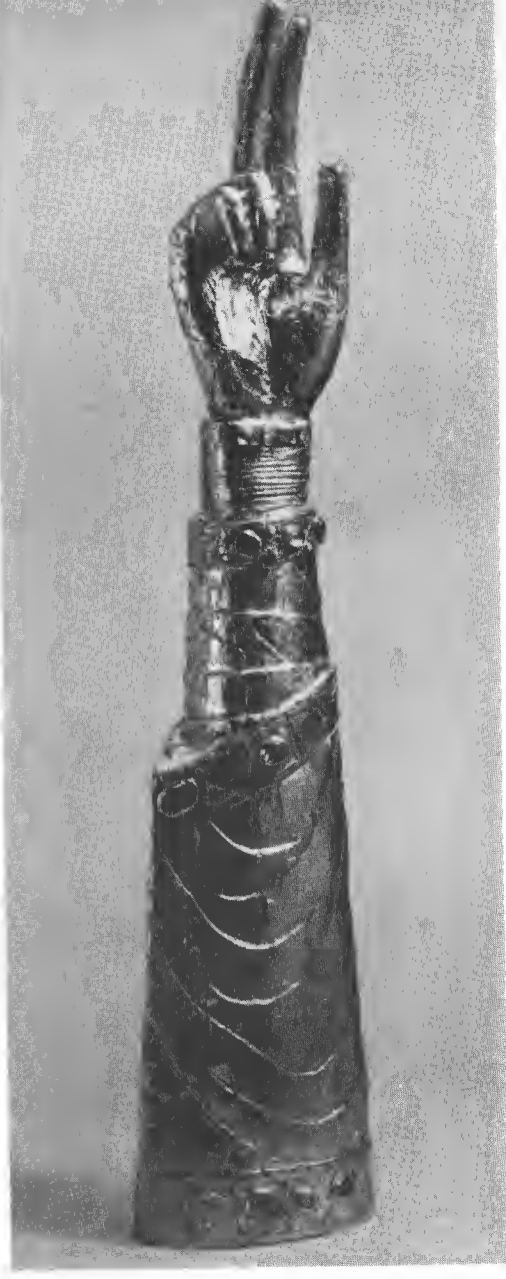
L'attribuzione della spada di Saint-Denis pare giustificata dalla presenza sotto i ritti di una filigrana disposta a volute e occhielli simmetrici che si ritrovano sul piatto del Messale di Saint-Denis e che sembra il carattere peculiare di uno stesso laboratorio. Questo piatto di messale in oro, sul quale sono stati riutilizzati due avori carolingi della scuola di Reims, la Vergine e san Giovanni, le cui aureole sono in filigrana e in perle — il Cristo manca — è incorniciato da fasce in oro sbalzato divise in pannelli dove sono raffigurati serafini circondati dai simboli degli evangelisti e da figure a mezzo busto. Queste figure possono essere datate intorno alla metà dell'XI secolo. La loro disposizione, abbastanza maldestra, potrebbe far credere a un reimpiego. Ma il cattivo stato dell'opera non consente di valutare se si tratti o no della disposizione originale. Si può pensare che anche l'anello di Saint-Denis provenga dal monastero reale.[31]

p. 354

346. Saint-Denis (?). Legatura del Messale di Saint-Denis (part.). Bibliothèque Nationale.

347. *L'anello di Saint-Denis. Parigi.*

348. *Conques. Lanterna di Bégon. Conques, tesoro.*

La resistenza che l'arte reale francese ha per quella ottoniana può avere origini politiche. È interessante rilevare, come ha notato il Nordenfalk a proposito delle miniature, che all'inizio dell'XI secolo in Francia i modelli anglosassoni furono preferiti ai modelli ottoniani. E si osserva una certa reticenza di base nei confronti dei contributi ottoniani, come rivela la scelta, di cui abbiamo già parlato, di un artista lombardo, Nivardo, e non ottoniano, fatta da Gauzlin quando chiamò nel suo *scriptorium* di Fleury un artista straniero.

All'infuori di questi pezzi provenienti da abbazie reali, o da ordinazioni reali, troviamo nella Francia del Nord solo due oggetti che si possono datare intorno all'anno mille, a causa della loro decorazione di filigrane che li situa in quest'epoca: nel tesoro di Varzy, il braccio-reliquiario in oro — il solo esistente di questo metallo, con quello di Brunswick — di sant'Eugenia, le cui reliquie furono portate nell'abbazia nel 923; e, in quello di Montreuil, la croce detta 'di santa Austrebertha', ricoperta di argento dorato, il cui rivestimento, pur appartenendo all'inizio dell'XI secolo, è forse posteriore al suo supporto di legno.

La Francia del Sud, i cui tesori si erano arricchiti durante il X secolo per gli apporti delle comunità in fuga davanti alle invasioni normanne, è rappresentata solo dal tesoro di Conques, che accoglie parecchi pezzi datanti, in tutto o in parte, intorno al secolo dell'anno mille. Vi si distinguono due tecniche corrispondenti a due stili: l'uno locale, l'altro apparentato alle produzioni dell'Europa del Nord-Ovest. Alla prima categoria appartiene il frammento d'*antependium* in argento dorato, che abbiamo recentemente ricostituito, sul quale è stata ancora utilizzata, per tracciare le figure, l'antica tecnica dello sbalzo col cesello a punta, il cui effetto lineare, che conferisce al pezzo un aspetto stranamente arcaico per la sua data (verosimilmente fine nel X secolo), rivela il sopravvivere in questa regione di formule anteriori e la situa al margine dell'evoluzione artistica delle altre parti del-

349. *Regione della Loira. Braccio-reliquiario. Varzy, chiesa.*

l'Europa. Questa tecnica persisterà a Conques, così come lo mostra la lanterna di Bégon, datata dalla maggior parte degli studiosi, a causa della sua iscrizione, intorno al periodo in cui Bégon III assurse alla dignità di abate (dopo il 1087), che evoca per la sua forma un'edicola funeraria dell'Antichità cristiana e di cui, per analogia con altri monumenti, A. Grabar anticipa la data fino al X secolo. Al secondo stile, che usa un'altra tecnica dello sbalzo e della filigrana, appartengono il reliquiario di Pipino d'Aquisgrana e il corredo ornamentale della Maestà d'oro. Il reliquiario di Pipino, con le sue bande di filigrana montate su arcate, le sue figure in rilievo, sbalzate non col cesello a punta ma al pianatoio, con effetti non più lineari ma plastici, si situa nella corrente artistica della migliore produzione dell'Europa del Nord-Ovest. Nel suo stato attuale, è il risultato di un rimaneggiamento che dovette essere effettuato all'inizio dell'XI secolo, a giudicare dal disegno della filigrana, che fu realizzato al momento di questo rimaneggiamento per valorizzare tre figure di una Crocifissione tagliata da un altro reliquiario.

Ma, come scriveva Bernardo d'Angers, venuto a Conques intorno il 1010, nel *Liber miraculorum sanctae Fidis*, composto partendo da lettere inviate dal teologo al suo maestro Fulberto di Chartres: « La principale ricchezza del tesoro è la statua di antica fattura ». E menziona il « costume antico », peculiare alle regioni del Rouergue, dell'Alvernia, della regione di Tolosa e dei paesi vicini, di eseguire statue rivestite di metalli preziosi dedicate ai santi patroni delle chiese, nelle quali si racchiude una reliquia del santo, e più di frequente la testa. Queste Maestà, la cui voga si era diffusa nel X secolo in queste regioni, stupirono e scandalizzarono il teologo, abituato, da uomo del Nord, alle sole rappresentazioni umane di « Nostro Signore sulla croce ». E tacciò la santa Fede d'oro come « idolo pagano », prima di pentirsi e di venerarla.

Di tutte queste Maestà, che si portavano nelle processioni o nelle battaglie come divinità

350. Conques. Reliquiario di Pipino d'Aquitania. Conques, tesoro.

351. Conques. La Maestà di santa Fede. Conques, tesoro.

352. Conques. Frammento di antependium. *Conques, tesoro.*

tutelari per assicurare la vittoria (alla fine dell'XI secolo, 'santa Fede andò a combattere i Mori sotto la bandiera del re d'Aragona'), che si mostravano nei sinodi, che si installavano sotto tende per rendere loro onore e alle quali si veniva da molto lontano per implorare, santa Fede di Conques è la sola che ci sia stata tramandata. Ancora oggi è quasi come ce la descrive Bernardo: « È fatta d'oro fino e ornata con molta arte ai bordi delle vesti di pietre preziose elegantemente incastonate. La testa è incoronata da un ricco diadema costellato di gemme. Braccialetti d'oro ornano le sue braccia d'oro. I piedi d'oro riposano su uno sgabello d'oro. Il trono scompare sotto le pietre preziose e le ricche placche d'oro che lo ornano. La sommità dei supporti sporge in avanti ». Il Bréhier la credeva della fine del X secolo datandola dall'abbaziato di Stefano II (942-984), che era contemporaneamente vescovo di Clermont e che aveva fatto eseguire in quel periodo per la sua cattedrale una Maestà in oro della Vergine. Questa opinione non è stata seguita da tutti gli studiosi. E ci si è chiesti se la Maestà che noi conosciamo — la stessa che Bernardo ha visto — non fosse una statua più antica che avrebbe ricevuto, alla fine del X secolo, un nuovo rivestimento. Ed è quello che abbiamo verificato procedendo, nel 1955, al suo smontaggio.[32] Abbiamo potuto concludere che la santa Fede di Conques, se appartiene alla storia delle arti suntuarie del secolo dell'anno mille per il suo rivestimento, si situa nella storia dell'arte del IX secolo per il suo supporto di legno in forma di statua a tutto tondo. Verosimilmente questa fu eseguita poco dopo la traslazione furtiva (uno dei più celebri furti di reliquie del Medioevo) del corpo della santa a Conques, che avvenne tra l'856 e l'882 circa. D'altronde è probabile che questa Maestà non costituisca un prototipo: doveva aver avuto dei precedenti.

p. 354

LA SPAGNA

A partire dall'invasione araba dell'inizio dell'VIII secolo, su questa frontiera della cristianità si affrontano due mondi venuti da orizzonti opposti, ciascuno con la sua ideologia e la sua estetica. Dal contatto derivano inevitabilmente scambi tra le due culture; e questo fa della Spagna, allo stesso modo del Sud dell'Italia, un luogo d'incontro tra le tradizioni decorative venute dall'Oriente attraverso l'Islam e le ricerche plastiche dell'Alto Medioevo occidentale. Nonostante la *Reconquista*, continueranno a sopravvivere forme tratte dal repertorio islamico che segneranno fortemente l'arte di questo paese nel momento in cui si fanno luce le prime manifestazioni di ciò che sarà poi l'arte romanica.

Tre correnti artistiche si sviluppano parallelamente: ispano-moresca, mozarabica, occidentale. Le prime due sono quasi la conclusione di una tradizione. La terza è rivolta verso l'avvenire.

L'arte ispano-moresca, con caratteri più prettamente spagnoli dell'arte del resto dell'Islam, come hanno sottolineato Gomez Moreno e Élie Lambert, è sorta in Andalusia e ha raggiunto il suo culmine nel X secolo a Cordova e a Cuenca. Arte raffinata, arte di lusso — arte profana — di una meravigliosa perfezione tecnica che si volge particolarmente alla decorazione, preferendo motivi ripetuti a profusione, sulle stoffe e sugli avori, sulle ceramiche e sugli oggetti di bronzo, come gli acquamanili a forma di animali, allo stesso modo di come avveniva sui muri dei palazzi dei califfi. Questa decorazione deriva i suoi motivi dalla grammatica ornamentale sasanide: cavalieri, soggetti zoomorfi spesso iscritti in medaglioni, arbusti e palmette stilizzati.

Soprattutto grazie ai tessuti — tessuti bizantini o musulmani che imitano le sete iraniane e provenienti dalle rive orientali del Mediterraneo — questo repertorio sasanide è riuscito ad attraversare l'Alto Medioevo. Ma, a partire dall'inizio dell'XI secolo, in Spagna nasceranno laboratori che copieranno gli stessi soggetti.[33] A fianco di laboratori di tessitura esistevano quelli di ricamo, specialmente ad Almeria, dove si pensa sia stato eseguito il sudario di san Lazzaro della cattedrale di Autun, in taffetà di seta ricamato di fili d'oro e di altre sete policrome, sul quale si alternano nobili cavalieri e figure zoomorfe racchiusi in medaglioni polilobati.

p. 355

Questo motivo del nobile cavaliere iscritto in un medaglione polilobato si ritrova, alternandosi con altri soggetti, su avori, come nel coperchio del cofanetto datato 1005, attualmente al

Museo di Pamplona e proveniente da un laboratorio di Toledo. I medaglioni si iscrivono su un fondo a fogliami e a fiori incisi a canto vivo e con la tecnica del taglio risparmiato. Si ritrova questa decorazione, sia da sola sia frammista a uccelli e a quadrupedi, con arabeschi di una geometria rigorosa, su una serie di scatole rotonde con coperchi conici come il vaso di Zamora, eseguito nel 964 per una favorita di al-Hākim II, o la scatola del tesoro di Narbona, la quale, benché l'attribuzione sia discussa, proviene con ogni probabilità dal laboratorio di Cuenca.

Sulla maggior parte di questi oggetti, siano essi tessuti o avori, compaiono iscrizioni a caratteri cufici, la cui calligrafia ben presto varrà quasi soltanto per il suo carattere decorativo e diverrà un motivo puramente ornamentale nelle opere mozarabiche.

L'arte mozarabica fa da intermediaria tra quest'arte ispano-moresca, di cui è contemporanea all'epoca dcl califfato di Cordova, e l'arte cristiana della stessa epoca, adattando all'arte religiosa occidentale elementi decorativi e tecniche islamiche, specialmente negli avori, che provengono da laboratori installati a Léon e a la Cogolla. La croce con piede, un braccio della quale è al Louvre e un altro al Museo di Madrid, e quella offerta nel 1063 alla cattedrale di Léon da re Ferdinando I e dalla regina Sancha, vengono a essere così decorate di motivi mozarabici. Su quest'ultima, nel verso, animali fantastici si mescolano a fogliami e, nel recto, il bordo è composto di animali simili e di corpi umani aggrovigliati che rappresentano, da un lato, la caduta dei dannati, dall'altro, la resurrczione dei morti. Queste composizioni verticali di « mischie fantastiche » si ritrovano, come ha notato G. Gaillard, su certi manoscritti del Sud-Ovest della Francia (Saint-Martial di Limoges) e, durante l'epoca romanica, su pilastri divisori di portali

353. Toledo. Coperchio di cofanetto (part.): medaglione con un cavaliere. Pamplona, cattedrale, museo.

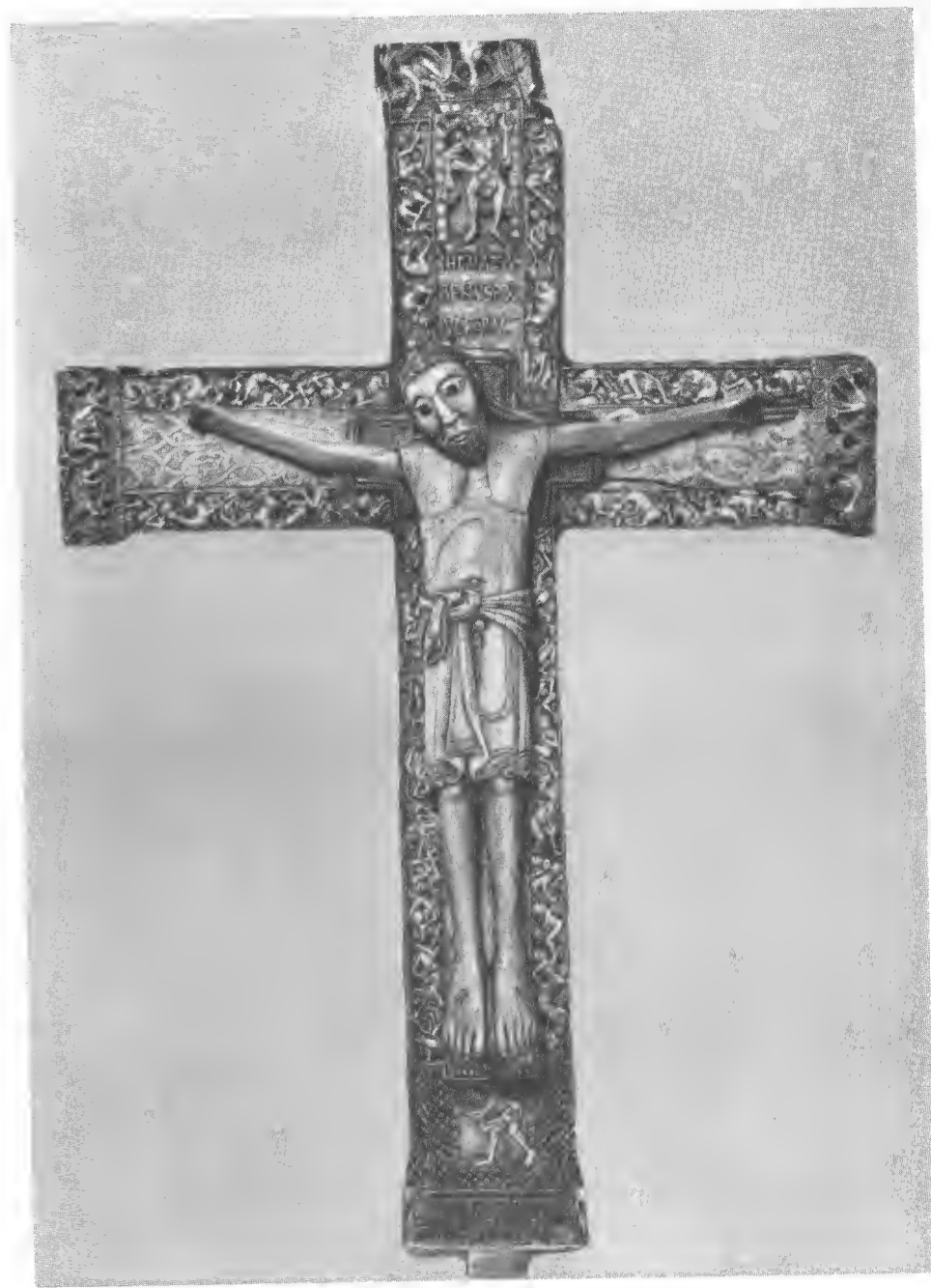
354. Almeria (?). Sudario di san Lazzaro (part.): medaglione con un cavaliere. Autun, cattedrale, tesoro.

scolpiti in pietra (Moissac, Souillac), mentre questo bestiario riapparirà sulle facciate della Saintonge (Aulnay).

Ma simili raffronti non definiscono uno stile. Per quanto interessante possa sembrare questa analogia tra la composizione decorativa di un piccolo oggetto prezioso e quella, monumentale, di un elemento architettonico, essa non basta a mostrare nella sua vera essenza la stretta parentela, che si è manifestata attraverso una concezione formale e uno spirito simili, tra le arti suntuarie spagnole della seconda metà dell'XI secolo e la scultura monumentale del Sud-Ovest della Francia intorno al 1100, parentela che non si è riusciti a spiegare in modo soddisfacente.

Di quest'epoca ci sono rimasti due gruppi d'avori databili con precisione, provenienti dai laboratori di la Cogolla e di León, che sono tra i più antichi esempi che conosciamo di questa tecnica e che, con uno stile già formato, indicano il nuovo orientamento dell'arte in questa parte dell'Europa. Il gruppo di la Cogolla comprende due reliquiari, quello di San Millán e quello p. 355 di san Felice.[34] Il gruppo di León, con la croce di Ferdinando di cui si è appena parlato, il re-

355. Cuenca (?). Scatola cilindrica in avorio. Narbona, cattedrale, tesoro.

356. León. Crocifisso di re Ferdinando I di Castiglia. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

357. *Aragona. Evangeliario della regina Felicia. New York.*

358-359. *Reliquiario di san Giovanni Battista (part.). León.*

liquiario di san Giovanni Battista e di san Pelagio della chiesa di S. Isidoro di León e il cofanetto delle Beatitudini del Museo di Madrid.

Nel reliquiario di san Giovanni Battista, eseguito nel 1059, e decorato su ogni faccia da una serie di placchette su ciascuna delle quali è rappresentato un apostolo, l'apporto mozarabico si limita agli archi a ferro di cavallo che incorniciano i personaggi. Ma questi, soffusi di uno spirito che si può già considerare romanico, sono concepiti, con una esatta collocazione delle loro sagome, in funzione della cornice, determinata dagli archi stessi e dalle colonnette che li sostengono. Per la loro posa e per la rigorosa grafia dei loro drappeggi, il cui gioco movimentato, obbedendo a una costruzione geometrica elementare, suggerisce i volumi e la vita interiore che li anima, essi fanno pensare a sculture romaniche della fine del secolo e a ragione sono stati paragonati ai personaggi in rilievo del chiostro di Moissac. Le figure del cofanetto delle Beatitudini raggruppate a due a due entro arcate, di uno stile più libero e di un dinamismo accentuato dall'allungamento dei corpi, fanno pensare a sculture della Linguadoca. Anche il Cristo di Ferdinando, per il trattamento dei drappeggi, piatti e ripiegati su se stessi, e il sentimento che emana dai suoi lineamenti, è stato accostato alle sculture in pietra del Sud-Ovest, particolarmente a quelle del timpano di Moissac.

In oreficeria, mancano quegli elementi fondamentali che ci consentano di seguirne l'evoluzione che ha condotto, in un secolo e mezzo, da opere come la cassa di Astorga o la croce della Vittoria di Oviedo, all'Arca Santa della medesima cattedrale, donata nel 1075 da Alfonso VI di Castiglia. Queste opere appartengono a due mondi artistici e intellettuali diversi. L'arte della croce della Vittoria affonda in un lontano passato indigeno, vicino al mondo visigoto, di cui continua la tradizione, con la sua decorazione colorata di paste vitree incastonate in cerchi a palmette e i suoi smalti *cloisonnés* a temi animaleschi. L'Arca Santa in argento dorato, sbalzato e niellato, mostra lo stesso passaggio verso lo stile romanico che abbiamo osservato sugli avori. L'accento spagnolo è dato, con una reminiscenza mozarabica, da una iscrizione a lettere cufiche, la cui calligrafia ornamentale corre su una banda che incornicia il pannello. Questo esempio, tra molti altri, mette in luce la persistenza del clima islamico che, malgrado gli accresciuti scambi con la cristianità del resto dell'Europa, regnava nella Spagna riconquistata. Ma la Spagna ha parecchi volti. La sua fede popolare si esprime nella grande iconografia policroma dei calvari castigliani che diverranno numerosissimi nell'epoca romanica. Gomez Moreno ha accostato a quest'arte, ricca d'inventiva popolare, le figure d'avorio del piatto dell'Evangeliario donato alla cattedrale di Jaca dalla regina Felicia di Aragona e di Navarra (1063-1083), oggi al Metropolitan Museum di New York.[35]

p. 355

360. *Castiglia. Arca Santa. Oviedo, cattedrale,* cámara santa.

L'evoluzione delle forme

Tra le due date che abbiamo fissato per definire il periodo del secolo dell'anno mille[36] l'arte si è evoluta, dallo stile carolingio, dove le tecniche delle arti minori stanno alla base di quelle delle arti maggiori, verso lo stile romanico, in cui le arti suntuarie perderanno la loro preminenza a profitto delle arti monumentali. Questo periodo, che ingloba ciò che il Focillon ha chiamato « i due versanti dell'anno mille », e nel corso del quale continuano a vivere forme più antiche mentre parallelamente prendono forma quelle che costituiranno l'arte romanica, appare come una cerniera tra due epoche, di cui la seconda, con un diverso accento, darà un'inflessione nuova alle concezioni formali del mondo occidentale. Sotto quest'angolazione, all'interrogativo sulla nascita del Medioevo artistico si può rispondere ponendo la cesura tra Alto Medioevo e Medioevo in questo punto della storia, come ha fatto il Focillon, e non all'inizio dell'Impero carolingio, come hanno sostenuto altri autori quali il Pirenne. p. 357

Se, tuttavia, quest'epoca non si considera più come un momento della storia, in quanto intermediario tra il periodo carolingio e quello romanico, ma come un momento della storia, sotto il suo aspetto, diremmo, orizzontale, senza volerne trarre giudizi sugli anni a venire — l'aspetto del complesso unitario che l'arte del 'secolo dell'anno mille' forma, pur nella diversità delle sue espressioni proprio grazie a caratteristiche squisitamente proprie[37] — la prospettiva cambia, e questa frattura tra due grandi periodi del « Mondo della Figura » non si pone più nel medesimo punto; le opere maggiormente rappresentative appaiono come il compimento di un passato e non come il punto di partenza verso l'avvenire. Esse continuano, con composizioni e una grammatica decorativa che fanno parte di una stessa famiglia estetica, una tradizione le cui formule sono state fissate anteriormente. Le diverse categorie di oggetti ai quali si applica la nozione di arti suntuarie sono già create e le loro forme vengono appena modificate, sia che si tratti delle *regalia*, sia degli strumenti del culto e degli arredi chiesastici, sia di oggetti ornamentali. Ed è durante l'epoca carolingia che una corrente d'arte figurativa si sovrappone nelle combinazioni astratte e colorate dello spirito merovingio. Nel campo delle arti suntuarie, dunque, la cesura non avviene tra il secolo dell'anno mille e l'epoca carolingia, ma tra quest'arte carolingia e quella delle epoche anteriori. Il celebre paragone, ricordato da L. Grodecki e dal Focillon, tra l'*antependium* di Basilea, « capolavoro dell'anno mille », che per lui è il segno della fine e, nella sua primitiva ingenuità, rozza ma piena di promesse, l'architrave di Saint-Genis-des-Fontaines — eseguiti lo stesso anno o giù di lì in due luoghi diversi — è un'illustrazione di questo duplice volto del secolo dell'anno mille e della duplice linea di forze da cui è percorso. p. 358

È l'anticamera dell'arte romanica. Ma le sue opere più compiute non annunciano necessariamente l'arte romanica. In questo luogo d'incontro di tradizioni, di scambi, di esperienze, percorso da influenze alle quali i centri reagiscono diversamente secondo il loro particilare genio

361. Germania occidentale. Legatura dell'Evangeliario della badessa Teofano. Essen, cattedrale, tesoro.

362. Normandia (?). Bastone a T, detto dell'abbazia di Jumièges. Rouen, Musée des Antiquités de la Seine-Maritime.

(presente nel 'secolo dell'anno mille', come in tutte le epoche ricche di creatività), l'evoluzione non imbocca un cammino unico. Con caratteristiche più o meno marcate in una regione o nell'altra, essa segue due tendenze, l'una sfociante direttamente nell'arte romanica, in cui le arti suntuarie interferiscono con quelle monumentali, l'altra dove queste arti suntuarie, che oltretutto stanno all'origine della rinascenza della statuaria, seguono una via indipendente. Abbiamo osservato le manifestazioni della prima nel Sud-Ovest, in Inghilterra e nella Francia reale. La seconda si sviluppa più particolarmente nell'Impero, là dove il Focillon vedeva, non senza una certa severità, « uno scadere dell'arte antica », e dove, al contrario, lo Swarzenski ha mostrato per quale susseguirsi di rapporti tra le arti suntuarie e la miniatura questa corrente fosse continuata nei centri renano e mosano per sfociare, al di là del romanico, nelle espressioni classicheggianti della prima scultura gotica, la cui rivelazione doveva esser fatta a Suger nel 1145 dai sette orefici mosani che egli aveva chiamati a Saint-Denis.

Questa duplice tendenza si esprime attraverso una diversa interpretazione delle arti plastiche, e ciascuna interpretazione concretizza un diverso senso della forma. Da un lato, una stilistica che obbliga forme dinamiche entro gli schemi di una cornice architettonica — come nel reliquiario di León — o funzionale — come nella spada dei re di Francia o sui bastoni a T franco-sassoni — e la strana visione di un universo di metamorfosi che mescola l'essere umano a un bestiario fantastico. Dall'altro, una concezione organica della forma che, anche quando è posta nella cornice di un'arcata (*antependium* di Basilea, coperta dell'Evangeliario di Teofano, pettine di Osnabrück) resta libera da ogni costrizione; una rappresentazione degli esseri nella loro dignità umana e nella loro spiritualità di cui i rilievi dell'oreficeria e dell'intaglio in avorio ottoniani ci offrono gli esempi più belli.

Il confronto fatto dallo Schnitzler tra un avorio di Essen e l'architrave di Saint-André di Sorède illustra queste due concezioni formali antinomiche: se la decorazione dell'architrave e la sua tecnica sembrano trasposizioni in pietra dell'avorio, le figure appartengono a due mondi estra-

363. Sassonia. Dittico della Passione (part.). Essen, cattedrale

364. Sorède. Saint André: architrave della facciata (part.).

nei l'uno all'altro. Nell'avorio esse sono libere, e le loro proporzioni rispettano quelle del canone umano. Nell'architrave esse sono sottoposte al rigore degli archi.

Si è detto che la grande scultura dell'anno mille è stata quella delle arti suntuarie. E, difatti, è nell'oreficeria, cioè nel legno ricoperto di metallo prezioso, nell'avorio, nell'argento o nel bronzo fusi che si esprime la grande arte del rilievo e del tutto tondo. Non si potrebbe, in quest'epoca, contrapporre alcuna scultura su pietra che riproduca la figura umana ai rilievi dell'*antependium* di Aquisgrana o delle porte di Hildesheim, nessuna statua alla Vergine di Essen o a quella di Paderborn. All'altra estremità dell'Europa i rilievi del frammento d'*antependium* di Conques o l'architrave di Saint-André di Sorède sembrano ben poveri e maldestri. E, tuttavia, saranno essi il punto di partenza delle arti monumentali romaniche, dalle quali restano lontane quelle regioni dove le arti suntuarie, nutrite di tutta la sapienza di una tradizione, sono più evolute.

Se l'arte dell'Impero è rimasta così al margine dello sviluppo che condurrà alla scultura monumentale romanica, questo si deve in gran parte al fatto che, sia per una predisposizione particolare del genio germanico, sia perché erede di un lungo passato di stuccatori e di bronzisti, la scultura ottoniana, mentre resta indipendente da ogni costrizione architettonica, tende a creare volumi che prendono possesso dello spazio nelle tre dimensioni, come testimoniano le figure in rilievo delle porte di Hildesheim, i cui busti si staccano dagli sfondi e sono trattati a tutto tondo.

365. Colonia (?). La Vergine d'oro. Essen, cattedrale, tesoro.

p. 359 È a queste caratteristiche che rispondono le rare sculture su pietra che conosciamo.[38] Esse sono in armonia con un'estetica che trova la sua compiutezza nel concetto di statua. E, per definizione, la statua, forma isolata, indipendente dall'architettura, non è romanica. Crediamo, quindi, che a torto si è voluto legare l'idea di un rinnovamento della scultura a tutto tondo con quella della nascita della scultura monumentale su pietra.

Le due cose non devono necessariamente essere associate: la traduzione in pietra di forme integrate plasticamente a un'architettura è un problema diverso da quello della scultura a tutto tondo, che ne resta indipendente e può essere eseguita in materiali diversi dalla pietra. Questo appare chiaramente dalla goffaggine dei primi tentativi in scultura della rappresentazione umana su pietra, compiuti in centri dove lo stile romanico, tuttavia, sembra vicino a sbocciare, nei manoscritti, negli avori o nel metallo fuso.[39] Inoltre, se nel 'secolo dell'anno mille' av- p. 359

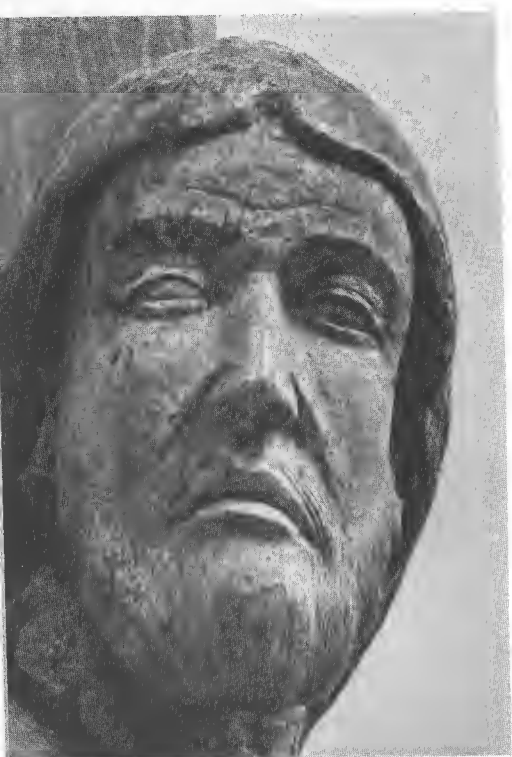
366. Hildesheim. S. Michele. Porte, dette di san Bernoardo (part.): adorazione dei Magi. Hildesheim, cattedrale.

367. Germania del Nord. Vergine del vescovo Imad. Paderborn.

viene un incontro di queste due espressioni della scultura, le loro prime manifestazioni non sono contemporanee. Se il rilievo su pietra concepito in uno spirito romanico prende l'avvio poco dopo l'anno mille, la forma umana espressa nelle tre dimensioni era apparsa dall'epoca carolingia nei busti-reliquiario e nelle Maestà. E i testi segnalano l'esistenza in tempi anteriori di Cristi in croce e di statue di Madonne.

Spesso alla Vergine d'oro di Essen è stata paragonata la santa Fede di Conques, considerata quasi coeva. Abbiamo spiegato perché ritenevamo quest'ultima anteriore di oltre un secolo. A ogni modo, essa appartiene a un altro mondo intellettuale ed estetico. Con la fissità ossessionante del suo sguardo, lo splendore barbarico dei suoi ornamenti d'oro e di pietre, essa resta nella tradizione degli idoli, ai quali è legato nelle religioni primitive un senso magico. Il potere spirituale che, nella credenza dei fedeli, emanava dalla santa Fede di Conques superava la sua apparenza formale. Cioè, in Aquitania il problema riveste più un carattere religioso che scultural. E la tesi del Bréhier, per il quale la comparsa della statuaria nel Sud-Ovest della Francia è determinata dallo sviluppo del culto delle reliquie dei santi, sembra fondata, e la sua localizzazione in questa regione fin da tempi remoti può essere verificata da antichi testi, poiché è provato che il costume di venerare i corpi santi per il tramite di reliquiari a forma umana era ignoto a Nord della Loira. La discendenza diretta della santa Fedc non prcnderà forma nella scultura monumentale che pure si svilupperà nella stessa regione, ma in busti-reliquiario in cui viene usata la stessa tecnica di riportare su un'ossatura in legno una testa metallica, come su quello di san Baudime di S. Nectaire. E, più generalmente, ritroveremo la filiazione delle Maestà scomparse nelle Vergini-reliquiario, molto diffuse in Alvernia a partire dall'epoca romanica.

Nelle regioni del Nord della Loira, se le statue di santi erano sconosciute, non lo erano quelle del Crocifisso e della Vergine in maestà, la *Theotokos*, madre di Dio, la cui rappresentazio-

368. Hildesheim. S. Michele. Porte, dette di san Bernoardo (part.): testa di Cristo. Hildesheim, cattedrale.

369. *Hildesheim. Cristo di Bernoardo (part.). Ringelheim.*

370. *Colonia. 'Gero Christ' (part.). Colonia, cattedrale.*

ne era ammessa fin dal concilio di Efeso del 431. Anche la Vergine di Essen era una Vergine-reliquiario, come lo prova la cavità che le è stata praticata e che è chiusa da una placca traforata, come quella di Hildesheim e di Paderborn. Ma, a differenza della santa Fede, manifestazione del culto popolare a una divinità inaccessibile, queste opere, statue di Madonne e anche di Cristi, si situano nel contesto artistico della corrente aristocratica e dotta delle arti suntuarie ottoniane e della loro tradizione nella grande scultura.[40] Che esse siano l'espressione di un'arte popolare o di un'arte curiale, tutte queste raffigurazioni di Cristo, della Vergine o dei santi, che proponevano alla devozione dei fedeli un'apparenza formale più vicina alla realtà di quella delle immagini a due dimensioni o a semplice rilievo, confermano l'ipotesi di un'origine sacra del rinnovamento che la statuaria conobbe alla fine del periodo preromanico, contemporaneamente al ruolo essenziale che le arti suntuarie ebbero in questo rinnovamento. Indubbiamente, questo non si produsse improvvisamente. Una lunga tradizione aveva preceduto, con opere oggi scomparse, le più antiche statue che noi conosciamo di quest'epoca. Egualmente, nel campo della scultura monumentale, alcuni esempi, realizzati in materiali succedanei, quali lo stucco o — per eccezione, e imitando allora più o meno le tecniche dei metalli preziosi — la pietra, sono esistite anteriormente. Ma è solo nel 'secolo dell'anno mille' che l'arte degli scultori, tradotta in queste

p. 359

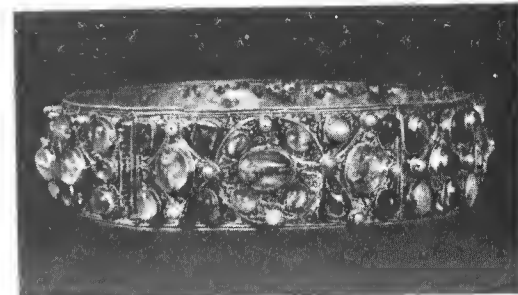
371. *Germania occidentale. Cristo in croce (part.). Essen-Werden, S. Lucio, sacrestia.*

tecniche, usino esse materiali preziosi o no, prenderà veramente il suo avvio.

Avvio che diverge, come è stato mostrato, in due direzioni, ciascuna delle quali conduce a una interpretazione particolare delle forme e del loro contenuto che corrisponde a una concezione diversa dell'uomo e dei suoi rapporti con l'universo. L'una, cercando di precisarsi, prelude al romanico; l'altra è il risultato di uno stile compiuto che non avrà continuazioni immediate nella storia delle forme. La prima si apre su un mondo di visioni e di terrori per la fine dell'umanità, governato da quel Dio terribile dei timpani della Linguadoca, dal volto di giudice implacabile. La seconda, se conferisce un'immateriale serenità alle figure idealizzate e d'ispirazione bizantina, scopre altrove prospettive più umane, fino allora sconosciute. Intorno all'anno mille, tradotto in rilievo o in tutto tondo, nell'avorio, nel bronzo, in opere d'oreficeria o nella grande scultura dei Cristi monumentali, appare sui volti il sentimento nuovo di una vita interiore. Per la prima volta l'arte viene a porsi al livello della nostra esistenza. È nel popolo degli umili che il Maestro di Echternach prende i suoi modelli. Col suo gesto, la sua espressione piena di dolcezza, la Vergine di Paderborn protegge e intercede. I Cristi in avorio inglesi e spagnoli, quelli delle croci d'oreficeria ottoniani, i grandi Cristi romani e sassoni, 'Gero Christ', Cristi di Ringelheim, di Düsseldorf-Gerresheim, di Essen-Werden, sono creature sensibili, i cui lineamenti appaiono improntati di tutta la sofferenza e di tutta la rassegnazione del mondo. Sono i precursori di un pensiero umanistico — che si può dire anti-romanico — dove l'uomo, nella sua spiritualità e nella sua entità fisica, è al centro dell'universo. Questo umanesimo non si affermerà pienamente che in epoca gotica, per diffondersi poi in tutto l'Occidente cristiano.

Jean TARALON

1 *(p. 268)* figg. 372 a 375

Benché siano state ridotte per venir adattate alle teste delle statue, e ciò costituisca la prova che non furono eseguite per esse, ci si potrebbe tuttavia chiedere se queste corone in origine fossero destinate a essere portate oppure fossero corone votive, in quanto non sono articolate, ma costituite da una fascia continua. La corona di Cunegonda però è di quest'ultimo tipo. E si conoscono, attraverso testi e documenti, esempi di doni simili fatti da sovrani a tesori, e particolarmente a reliquiari antropomorfi. Sappiamo da note e disegni del Peiresc, del XVII secolo, che due corone erano state offerte al busto-reliquiario di san Maurizio di Vienne: quella di Bosone, re di Borgogna (879-887) e quella di Ugo di Provenza, re d'Italia (926-947). Riportiamo anche l'ipotesi dello Schramm e del Biehn, secondo la quale la fascia a coste che decora il bordo dell'antica coppa in sardonice del Cabinet des Médailles, detta *'nef di Saint-Denis'* sarebbe una corona del X secolo riutilizzata. I tipi di corone conservate si riducono a tre, le cui rappresentazioni si trovano nei manoscritti e negli avori: fascia semplice (corona di Cunegonda), fascia a quattro fioroni (corona di Essen), fascia sormontata da un arco, sia longitudinale (corona dell'Impero), sia trasversale (corona di Conques). Il tipo della corona imperiale o reale chiusa da due archi apparirà solo più tardi.

*373. Corona dell'imperatrice Cunegonda. **Monaco, Residenz.***

*374. Corona della Vergine d'oro. **Essen, tesoro.***

*372. Corona del Sacro Romano Impero. **Vienna, Schatzkammer.***

*375. Corona della Maestà di santa Fede. **Conques, tesoro.***

2 *(p. 268)*

Accenneremo soltanto al globo e alla santa lancia, quest'ultimo attributo relativo al Sacro Romano Impero. I due esemplari conservati, entrambi al tesoro di Vienna, sono, l'uno, anteriore all'epoca di cui ci stiamo occupando, l'altro, posteriore. Quanto alle Mani di Giustizia, l'unica che resti, un tempo appartenente al tesoro di Saint-Denis, fu rifatta sotto Napoleone I.

3 *(p. 270)*

È ancora il nome leggendario di Carlo Magno che è legato alla spada del tesoro di Vienna, chiamata anche 'sciabola di Attila' (altro nome leggendario) e che, in realtà, è una sciabola ungherese del IX secolo.

4 *(p. 272)*

Da cui si suppone sia stato fatto sia per la consacrazione di Ottone III o di Enrico II, sia in occasione dell'apertura della tomba di Carlo Magno e del riconoscimento delle sue reliquie da parte di Ottone III nell'anno mille.

5 *(p. 273)*

Sulla quale sono rappresentati l'imperatrice Teofano e il piccolo Ottone III, e la cui realizzazione, dovuta a Egberto di Treviri, è la testimonianza della sottomissione di questo prelato al nuovo imperatore, che egli aveva dapprima combattuto sostenendo, alla morte di Ottone II, la candidatura di Enrico, duca di Baviera.

6 *(p. 273)*

Tale, in Spagna, la croce d'avorio donata alla chiesa di S. Isidoro di León da Ferdinando I di Castiglia, che porta l'iscrizione del suo nome e di quello della regina Sancha. Anche la croce della regina Gisella e la coperta d'evangeliario della regina Felicia d'Aragona hanno lo stesso significato delle croci delle badesse di Essen o della contessa Gertrude. E questo vale anche per l'altare portatile di quest'ultima, per quello di Enrico II e per l'*antependium* di Basilea, di cui sappiamo, dalla sua iscrizione, che fu donato come una sorta di *ex voto* alla cattedrale da Enrico II, in seguito a una malattia.

7 *(p. 276)*

Esistono differenze di carattere iconografico con le legature carolinge. Come ha mostrato il Nordenfalk, l'Antico Testamento suscitava più interesse durante il periodo carolingio che all'epoca dell'anno mille, in cui furono illustrati pochi salteri e bibbie. Al contrario, le illustrazioni di scene del Nuovo Testamento si sono sviluppate negli evangeliari, nelle pericopi e nei sacramentari. Per questo il soggetto della scena centrale delle coperte non è più preso dai salmi, come sugli avori del Salterio di Carlo il Calvo o di Zurigo, ma è un tema tratto dai Vangeli. Va inoltre notato che, quando vi è un accostamento tra elementi di avorio e di oreficeria, si reimpiegano frequentemente avori carolingi (Messale di Saint-Denis, Pericope di Enrico II) o bizantini (coperta di Aquisgrana, Evangeliario di Ottone III). Notiamo anche l'impiego più frequente degli smalti.
La composizione varia riprendendo alcuni tipi carolingi. Talvolta, tutto il campo che circonda il soggetto centrale è occupato dalla decorazione: decorazione colorata (Evangeliario di Ottone III), sbalzata (Evangeliario di Bamberga), filigranata (Evangeliario della regina Felicia). Talvolta, la parte decorativa si limita al bordo. Questo era il caso della legatura del Salterio di Carlo il Calvo, di quella della Pericope di Enrico II e dell'Evangeliario della badessa Uta. Seguendo un'altra formula, tra la placca centrale e la fascia decorativa, sono intercalate bande in metallo sbalzato raffiguranti scene e personaggi. Questa era la disposizione del *Codex Aureus* di S. Emmerano di Ratisbona e anche quella delle rilegature di Echternach, di Teofano, di Aquisgrana e di Poussay. Infine, ultima disposizione, l'intera superficie della coperta, racchiusa entro il bordo della cornice, è suddivisa in quattro scomparti da una croce. Questa era la soluzione carolingia delle due legature di Lindau, quella delle legature del Messale di Saint-Denis e degli evangelisti di Ariberto e di san Gauzelin, disposizione che noi ritroviamo, con quattro scomparti dove sono incise le figure degli evangelisti, sull'altare portatile di Enrico II, che era nello stesso tempo un reliquiario della vera Croce e dove la croce è sistemata in una cavità.

8 *(p. 281)*

Su una miniatura dell'Evangeliario della badessa Uta, sant'Erhard celebra la messa servendosi di un calice di questo tipo, mentre sull'altare sono disposti gli *ornamenta Palatii* della casa carolingia, fra i quali, a fianco di una corona votiva e di un evangeliario, l'altare portatile di Arnolfo, concepito come un ciborio, la cui forma scomparirà da esempi posteriori.

9 *(p. 287)*

Citiamo come esempi la croce del re Ferdinando dove è raffigurato il tema del Giudizio universale e la coperta dell'Evangeliario di Ariberto dove sono descritte scene della Passione.

10 *(p. 289)*

La questione si pone principalmente per l'Impero, la cui produzione così ricca sembra essersi concentrata, sotto l'impulso di abati e di vescovi illuminati e amanti d'arte, in qualche focolaio privilegiato, grandi vescovadi o abbazie di Stato (come Fulda) che possedevano i materiali preziosi necessari e avevano un personale molto qualificato di orefici, di smaltatori e di intagliatori d'avorio. Una simile concentrazione era facilitata dalle strette relazioni che esistevano tra abbazie e vescovadi, e la loro subordinazione, sia politica sia economica, al potere centrale. In altre regioni, come la Francia, dove l'organizzazione era più fragile e meno tributaria del sovrano, le iniziative, al di fuori di quelle di una abbazia reale come Saint-Denis, o legata alla corona come Fleury, sembrano essere state più individuali.

11 *(p. 290)*

La croce della Vittoria, donata da Alfonso III di Castiglia nel 908, fu eseguita nel castello di Gauzón, che sembra sia stato un laboratorio reale. Ma, nel 906, questo re aveva ordinato una corona a un laboratorio di Tours.

12 *(p. 290)*

Un Capitolario di Carlo il Calvo aveva confermato nell'846 i privilegi degli orefici parigini. E nelle città importanti, alla fine dell'XI secolo, si costituirono comunità di artigiani che fabbricavano peccheri e oggetti d'ornamento « per i baroni e le nobili dame », dice Giovanni di Garlandia, che scrisse un trattato sulle loro attività.

13 *(p. 290)*

Una miniatura di Echternach mostra, mentre lavorano fianco a fianco nella chiesa, un monaco che è l'amanuense e un laico che è il miniatore. Ciò che vale per la miniatura valeva per l'oreficeria e l'intaglio in avorio: il biografo dell'abate Gauzlin ci dà la lista, con relativi prezzi, degli oggetti (due candelieri, placchette d'avorio, ecc.) che questi acquistò — certamente da laboratori civili — per Fleury.

14 *(p. 290)*

Conosciamo ugualmente, attraverso lo stesso biografo, la lista dei pezzi che Gauzlin fece eseguire nella stessa abbazia di Fleury. Ed è a un chierico, Alleaume, che il vescovo Stefano II fece fare la Maestà d'oro della cattedrale di Clermont, ed è un monaco, Odoranne, che fabbricò la cassa di san Saviniano di Saint-Pierre-le-Vif di Sens.

15 *(p. 290)*

A eccezione di ordinazioni come quelle di Gauzlin che abbiamo appena citate.

16 *(p. 290)*

Come il chierico Alleaume o il monaco Odoranne, o ancora il fratello Guillaume, orefice, che era uno degli artisti ecclesiastici per i quali, sotto il regno di Enrico I di Francia, il vescovo di Auxerre, Geoffroi di Champ-Alleman, istituì tre prebende.

17 *(p. 291)*

In Spagna, l'*antependium* in oro della cattedrale di Gerona, datato 1030, disparve durante le guerre napoleoniche. In Francia, si sono avuti la rivoluzione, i saccheggi delle guerre di religione, la fusione dei metalli preziosi, decisa dal clero (perché era canonicamente autorizzato in alcuni casi, come per pagare i riscatti e per nutrire i poveri in tempo di carestia) e dal sovrano, come la tavola d'oro della cattedrale di Sens ordinata dal vescovo Sevino, morto nel 999, che venne fusa dietro ordine di Luigi XV « per sovvenire ai bisogni dello Stato » (1760). E, basandosi su testi, si potrebbe stendere una lista abbastanza lunga di oggetti e di tavole d'altare, di amboni, di cibori, di coperte di evangeliari, eseguiti a Saint-Denis, Fleury, Auxerre, Vannes, Clermont, Conques, ecc., durante il periodo dell'anno mille.

18 *(p. 293)*

Quest'avorio, come ha dimostrato H. Wentzel in un recente studio (Hans Wentzel, *Das Byzantinische Erbe der Ottonischen Kaiser. Hypothese, über den Brautschatz der Theophano*, in « Aachen Kunstblätter »

376. Antependium *di Basilea (part.). Parigi, Musée de Cluny.*

1971, pp. 15-40), doveva far parte degli oggetti preziosi che Teofano portò in dote per il suo matrimonio con Ottone II. È commovente pensare che Ottone III fece montare sulla coperta del suo evangeliario un oggetto che era appartenuto a sua madre. Anche le onici riutilizzate sull'ambone di Enrico II ad Aquisgrana avevano fatto parte dello stesso tesoro.

19 *(p. 293)* fig. 376

A fianco di questi apporti diretti per mezzo di oggetti provenienti da Bisanzio, che sono appena stati menzionati, una influenza stilistica bizantina è particolarmente manifesta su questo *antependium* di Basilea, non solo nel trattamento delle figure, ma in quello della decorazione con i suoi personaggi a mezzo busto circondati da intrecci terminanti con palmette, che si trovano per esempio sul reliquiario di san Felice in argento sbalzato della fine del X secolo del tesoro di Aquisgrana, anch'esso appartenuto a Teofano (cfr. H. Wentzel, *op. cit.*).

20 *p. (293)*

Per esempio, il particolare stilistico delle pieghe a campana ondeggianti in linee curve in fondo alle vesti di certi personaggi (*antependium* di Basilea, pala d'oro di Aquisgrana, verso dell'Evangeliario di Poussay, altare portatile della contessa Gertrude, piatto del secondo Evangeliario di Giuditta di Fiandra) in oreficeria e anche negli avori (placca del Museo di Weimar), in miniatura (miniatura di Corvey), nella pietra (bassorilievo di Gernrode). Particolare che sembra essere un ricordo del modo di trattare i drappeggi proprio della scuola di Reims (l'altare portatile di Arnolfo ce ne offre una testimonianza), la cui agitazione, sotto le influenze bizantine tendenti alla stilizzazione, si sarebbe ridotta a essere niente più che questa formula, così come, per esempio, nelle pieghe a forma di mandorla sull'addome dei personaggi dell'*antependium* di Basilea o delle porte di Hildesheim.

21 *(p. 293)*

La discriminazione tra le opere e il loro raggruppamento a seconda della provenienza è un problema che è stato spesso discusso, e gli autori non sono sempre d'accordo sulle localizzazioni. La celebre alternativa dello Schitzler, *Fulda oder Reichenau*, ne è una prova, e così anche la prudenza delle attribuzioni negli ultimi studi apparsi, che sostituiscono talvolta al nome di un'abbazia o di un vescovado quello di una regione. La Vergine di Magonza, per non citare che un esempio, è attribuita a Magonza dallo Swarzenski e dal Beckwith, a Treviri dal Goldschmidt, dal Nordenfalk e dallo Schnitzler, alla Germania dell'Ovest dallo Elbern, alla Lorena dal Fillitz.

377. Placca d'avorio. Cleveland, Museum of Art.

378. Pannello di antependium *(part.). New York.*

22 *(p. 298)*

Ci sono nelle opere di questo gruppo, che è quello della Bassa Lorena, la cui più importante produzione si scagliona negli anni che hanno preceduto l'anno mille e il secondo quarto dell'XI secolo, alcune corrispondenze tra certi motivi decorativi (come gli smalti raffiguranti delle specie di maschere, che si trovano sia sulla croce di Teofano, sul quadro reliquiario di Essen — composto d'altra parte come il piatto dell'Evangeliario di Teofano — sia sul calice di san Gauzelin, che appartiene all'Alta Lorena). Altre corrispondenze esistono pure con la miniatura (l'espressione degli occhi di smalto spalancati della Vergine d'oro si ritrova sui volti marcati da spesse sopracciglia del Sacramentario di san Gereone o dell'Evangeliario di Bamberga). La sensibilità che pervade la concezione plastica di questo gruppo, e che lo differenzia dall'arte del gruppo localizzato a Fulda, resta nella tradizione di Reims. La rilegatura di Teofano, dall'ampia composizione e con personaggi dal modellato nervoso iscritti entro arcate, ce ne offre un notevole esempio.

23 *(p. 298)*

Si è parlato di Fulda per la croce. Riguardo alla corona, la cui composizione a placche smaltate con soggetti tratti dall'iconografia religiosa, alternate con placche di filigrana, richiama quelle delle corone bizantine, si è discusso moltissimo sia sulla sua data, sia sul laboratorio da cui proviene. La maggior parte degli studiosi suppone che essa sia stata eseguita per Ottone I e che il suo archetto superiore (il *Buckel*) sia stato rifatto sotto Corrado II, di cui reca il nome scritto con perle. È stata attribuita sia a Treviri sia a Magonza (benché la tecnica degli smalti sembri più avanzata di quella degli smalti di Treviri, che sarebbero tuttavia posteriori a quelli della corona se questi ultimi datano del primo Ottone). L'ultima attribuzione del Fillitz a un « laboratorio della Germania dell'Ovest » denota la difficoltà di un giudizio preciso. Notiamo come la maniera, usata sistematicamente nelle placche filigranate, di individualizzare ogni perla montandole a graffette su un'arcata e che conferisce loro l'aspetto di un meraviglioso ricamo, la rende un oggetto isolato nonostante gli accostamenti che sono stati fatti, particolarmente dal Fillitz, con gioielli come la fibula di Gisella.

24 *(p. 298)*

Lo testimonia Bamberga, dove l'Evangeliario, nella coperta in oro sbalzato in cui lo Swarzenski vede una espressione tarda dello spirito di Reims, fu donato alla cattedrale da Enrico II, con la 'Dowry Cross' scomparsa.

25 *(p. 298)*

Abbiamo indicato le « pieghe a campana » dei pezzi del tesoro dei Guelfi (altare portatile della contessa Gertrude, seconda, rilegatura di Giuditta di Fiandra).

26 *(p. 303)*

In quest'arte è stata notata l'influenza di manoscritti anglosassoni, come la *Caduta dell'Uomo* attribuita a Caedmon, che si manifesta nell'iconografia e in alcuni particolari come l'alternanza di personaggi e di alberi stilizzati.

27 *(p. 308)* figg. 377 e 378

Uno di questi pannelli rappresenta un imperatore che offre una chiesa al Signore. Se questa chiesa è la cattedrale di Magdeburgo, che Ottone il Grande fece costruire e dove fu sepolto, l'imperatore sarebbe il primo Ottone e gli avori daterebbero dal 963 al 973. Questa era l'ipotesi del Goldschmidt e del Boeckler, che hanno individuato un legame con tre avori, tra cui quello di Vienna che rappresenta san Gregorio e tre scribi, dove essi vedono l'influenza del Maestro del *Registrum Gregorii* e che accostano a miniature del Salterio di Egberto. Il complesso, che essi attribuivano a Reichenau, è stato attribuito poi a Treviri. La datazione al regno di Ottone I era confermata per questi autori dal fatto che il sovrano ha il capo coperto da una corona chiusa con un archetto (cresta) longitudinale simile a quello della corona del Sacro Romano Impero. Ma questo archetto (che forse ha sostituito uno più antico), che risale, come si sa, solo al tempo di Corrado II, è un particolare che non può costituire una prova per altri specialisti come G. de Francovich e il Fillitz, che datano l'opera intorno al 980 per analogia non con avori romani ma con avori milanesi (il secchiello liturgico della cattedrale di Milano e la placca con l'iscrizione « OTTO IMPERATOR »), i cui volumi pieni sono molto vicini a quelli degli avori dell'*antependium*. Una terza ipotesi è quella recentemente sostenuta da W. Wixom, che ritorna alla prima datazione, notandovi influenze della seconda scuola di Metz e rilevando accostamenti con l'avorio di Cleveland che rappresenta il Cristo benedicente circondato dai busti degli Apostoli. Egli considera questi avori originari della regione compresa tra la Mosella e il medio Reno, con una possibile localizzazione a Treviri e S. Maurizio di Magdeburgo, il cui convento venne riformato sotto Ottone I da monaci venuti da S. Massimino. Anche questo autore si basa su considerazioni stilistiche, ma interpretate diversamente: gli sembra, in effetti, che l'occupazione dello spazio da parte dei personaggi non sia la stessa negli avori milanesi, dove le figure riempiono tutto il campo, e in quelli di Magdeburgo, dove contano di più i fondi, di cui gli uni sono decorati di architetture stilizzate o di intrecci a fogliami e gli altri sono traforati da croci o a scacchiera come

certi fondi delle miniature del Salterio di Egberto. Anche il panneggiamento del gruppo milanese, più libero e con degli stiacciati, è diverso da quello di Magdeburgo, che gioca con volumi più compatti e pieghettature più serrate e cuoriformi. L'avorio di Cleveland, con il Cristo dalle mani enormi che assomigliano a quelle dei personaggi di Magdeburgo, anch'essi barbuti, ha un panneggio vicino a quello del *Codex Egberti*. E la fissità del suo sguardo ha la stessa espressione quasi ipnotica di quello del Cristo in maestà di Magdeburgo. Tutte ipotesi, se non prove, che lasciano aperta la controversia.

28 *(p. 320)*

Disposizione che si ritrova nella coperta dell'Evangeliario di Ariberto, dove, al di sopra della Crocifissione, il Cristo benedicente in una mandorla è circondato dagli angeli, mentre sotto di lui stanno gli apostoli. Si tratta quindi, nei due casi, di un'Ascensione.

29 *(p. 320)*

La rilegatura è anteriore al 1066, data in cui Giuditta, sposa del conte Tostig di Northumbria, lasciò l'Inghilterra dopo che quest'ultimo fu ucciso in combattimento contro i Normanni. Esiste una seconda legatura di Giuditta, che non ha alcun punto di contatto con l'arte insulare. Appartiene all'arte ottoniana. Il problema, ancora irrisolto, è sapere se essa fu eseguita avanti la sua partenza per l'Inghilterra o dopo il suo ritorno. La prima ipotesi sembra più verosimile.

30 *(p. 324)*

La situazione della Francia sembra tuttavia esser stata diversa da quelle della Germania e dell'Inghilterra e, persino, anche se in misura minore, da quella della Spagna, dove la maggior parte dei laboratori godeva della protezione delle corti ed era alimentata dalle ordinazioni principesche. Il Nordenfalk, come prova di una differenza fondamentale tra la Francia e l'Impero ottoniano, ricorda che in Francia la miniatura con lumeggiature in oro è rarissima (l'Evangeliario di Gaignières è quasi un'eccezione); il contrario avviene soprattutto in Germania, dove oltretutto esiste sempre una stretta corrispondenza tra i manoscritti più sontuosi e le loro coperte, splendidi lavori d'oreficeria, mentre le lettere ornate sono cesellate come gioielli d'oro e d'argento. Si potrebbe, partendo da questa ipotesi, concludere che, in quel tempo, le arti suntuarie furono poco prospere in Francia proprio per la mancanza di ordinazioni reali. Ma il clero francese dell'epoca, la cui organizzazione era meno sottoposta all'autorità del sovrano che in Germania, aveva un'indipendenza finanziaria e politica che gli permetteva una certa autonomia nei confronti delle liberalità reali. Sappiamo che alla fine del X secolo, a Fleury, Abhone aveva arricchito gli altari e la tomba di san Benedetto di lamine d'oro e d'argento, e la lista dei pezzi, che il suo successore Gauzlin aveva fatto eseguire nella sua abbazia ci è nota. Il pastorale di Ragenfroid, vescovo di Chartres, morto nel 960, era opera di un orefice di Auxerre. A Vannes, l'abate Riccardo aveva fatto eseguire per la sua cattedrale un ciborio e un ambone in oro. E abbiamo già citato la tavola d'oro della cattedrale di Sens.
Tuttavia le liberalità e le ordinazioni reali non mancavano. All'abbazia di Saint-Pierre-le-Vif, a Sens, fu compiuta, su ordinazione di Roberto il Pio, la cassa in argento di san Saviniano, che era decorata di figure sbalzate, tra le quali quelle del re e della regina Costanza. La spada dei re di Francia e senza dubbio anche l'anello di san Dionigi erano ordinazioni reali. Comunque sia, dobbiamo ammettere — forse per mancanza di quegli elementi che ci permetterebbero di valutarla — che, se attorno all'anno mille vi sono uno stile di Winchester e un'arte ottoniana, come nel secolo precedente vi era un'arte di Carlo il Calvo, non esiste un'arte capetingia, un'arte del re francese dell'anno mille, Roberto il Pio.

31 *(p. 325)*

Tuttavia, dobbiamo notare che ciò che abbiamo appena attribuito a Saint-Denis avrebbe potuto esserlo anche a Fleury (di cui era abate il fratellastro di Roberto il Pio, Gauzlin) poiché è a Fleury — e non a Saint-Denis — che fu eseguito l'Evangeliario di Gaignières a lettere d'oro e d'argento su fondo porpora, che era un'ordinazione reale, e per il quale, come ci tramandano i testi, era stata eseguita una rilegatura. L'ipotesi non è esclusa, ma nessun elemento di paragone permette di verificarla.

32 *(p. 330)*

La discussione verte su due termini impiegati nel *Liber miraculorum sanctae Fidis*, secondo i quali la Maestà, « di fabbricazione antica », sarebbe stata « interamente trasformata » in seguito a un miracolo avvenuto nel 984, quello di Guibert l'illuminato, che recuperò la vista. Miracolo la cui eco fu immensa « in quasi tutta l'Europa » e fece giungere sempre nuove ricchezze all'abbazia, anche grazie al continuo afflusso di numerosissimi pellegrini. Abbiamo potuto provare questa ipotesi procedendo allo smontaggio del rivestimento della statua (operazione nel corso della quale abbiamo scoperto che la testa, i cui occhi di smalto, di una fissità ossessionante, hanno affascinato il Medioevo cristiano, era una testa pagana del Basso Impero): sotto gli ornamenti filigranati — di una quantità e di una sontuosità eccezionali e che incastonano pietre dure tagliate, le cui dimensioni e la cui ricchezza fanno pensare a qualche dono prelevato da un tesoro reale — che la ornano e si accostano, come la corona e il trono, alle più belle realizzazioni dell'anno mille, è apparso un rivestimento anteriore in oro appartenente alla statua « di antica fattura », prima che questa fosse stata « interamente trasformata » e arricchita dopo il miracolo. Abbiamo constatato, inoltre, che lo scanno originario, ricavato dal medesimo legno della statua, era stato tagliato in parte per adattarvi il trono attuale. Ci sono dunque stati realmente due stadi successivi della stessa statua.

33 *(p. 331)*

Come lo provano i tessuti trovati nella tomba di Alfonso VIII nel monastero di Las Huelgas vicino a Burgos.

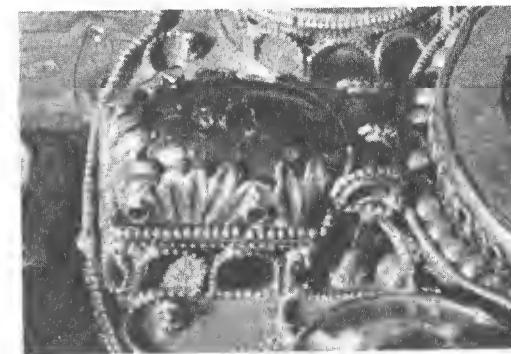
34 *(p. 334)*

Sono stati in parte distrutti al tempo delle guerre napoleoniche e le loro placche attualmente sono disperse. Entrambi furono donati attorno al 1070 dal re Sancho di Navarra. Il primo è firmato da due maestri germanici: *Engelram Magistro* e *Rodolfo Filio*. Questa collaborazione si rivela nella diversa fattura dei pannelli che componevano all'origine il reliquiario ed erano intercalati di bande ornamentali con fitti fogliami stilizzati: figure tozze con le vesti dalle pieghe schematizzate a righe parallele in composizioni molto equilibrate ma sovraccariche accanto a figure allungate con drappeggi sinuosi. E ovunque una certa veemenza nei gesti. Il reliquiario di san Felice mostra un modellato pieno, di uno stile più sensibile e più misurato, un panneggiamento che resta sistematico ma di nobile ampiezza.

35 *(p. 337)*

Se ci si riferisce alle date, si è colpiti dal fatto che queste opere d'avorio e di oreficeria siano anteriori

379. Placca del trono della Vergine. Essen, cattedrale.

380. Croce della badessa Teofano (verso). Essen, cattedrale.

381. Evangeliario di san Gauzelin (part.). Nancy, cattedrale.

382. *Smalto: Cristo. Cleveland, Museum of Art.*

383. *Cassa di santa Gertrude (part.). Nivelles.*

384. *Smalto: Santo. Boston, Museum of Fine Arts.*

385. *Altare di santa Fede (part.). Conques, tesoro.*

alla nascita della scultura monumentale romanica del Sud-Ovest della Francia, che si manifesta solo alla fine del secolo e con la quale esse presentano rapporti stilistici evidenti. Ci si è chiesti se non vi sia qui un legame di causa ed effetto. Questa tesi, alla quale è legata la questione di « arte delle vie di pellegrinaggio », oggi controversa, venne sostenuta un tempo soprattutto da Kingsley Porter e, più debolmente, da G. Gaillard, mentre oggi è combattuta. Ma, con molta saggezza, il Durliat mette in guardia contro due errori, cioè far provenire tutto ciò che è francese dalla Spagna e viceversa. Tuttavia, è un fatto che le opere d'arte suntuaria spagnole che palesano queste tendenze romaniche siano senza passato e senza avvenire immediato nella stessa Spagna. Non bisogna stupirsi che non si trovino loro antecedenti; non è da escludere la scomparsa di opere anteriori. Ma, se esistono relazioni tra queste e la scultura monumentale del Sud-Ovest della Francia, e particolarmente di Moissac, non ve ne sono con le prime manifestazioni della scultura romanica spagnola, per esempio il portale dell'Agnello di S. Isidoro di León. Si sarebbe allora tentati di ammettere l'esistenza di più antichi modelli francesi, oggi perduti. E a questo ci autorizzerebbero alcune somiglianze con miniature francesi del Sud-Ovest (Saint-Sever, Saint-Martial di Limoges). Si è anche chiamata in causa la tradizione dell'arte del marmo d'Aquitania e dei possibili rapporti con la scultura della regione della Loira. Indubbiamente bisogna anche tener conto di una sensibilità estetica caratteristica della regione pirenaica, che cominciava a manifestarsi già all'inizio del secolo a Saint-Genis-des-Fontaines e a Saint-André di Sorède. Le rassomiglianze segnalate dallo Schnitzler, particolarmente nella tecnica, tra le figure dell'architrave di Saint-André di Sorède e un avorio di Essen, pongono il problema delle relazioni con l'Impero, la cui arte è tuttavia molto diversa. Ma anche in questo caso dobbiamo dare agli spostamenti attraverso l'Europa dei manufatti e degli artisti tutta la loro importanza, e non considerare la questione dell'apparizione della scultura monumentale romanica se non con la prudenza che impone la mancanza d'informazioni che, impossibilitati a riferirci a opere scomparse, abbiamo a questo riguardo.

36 (. *339)*

Intorno al 950 ebbero luogo quelle riforme monastiche che, attraverso l'Europa, suscitarono un rinnovamento della cultura e un movimento artistico la cui fonte principale è costituita da modelli carolingi e anglosassoni, che furono allora copiati. Per la maggior parte degli studiosi, tra le date approssimative del 900 e del 950 ci sarebbe stato un arresto quasi totale. Ci sono note tuttavia da antichi testi alcune opere che furono eseguite in questo intervallo di tempo, come per esempio la tavola d'oro di Saint-Remi di Reims ornata di figure in rilievo, donata dagli arcivescovi Foulques e Hervé, quest'ultimo morto nel 922. E sappiamo che la seconda scuola di Metz ha continuato l'arte dell'intaglio in avorio fino alla fine del X secolo. Che intorno al 950 questo rinnovamento sia avvenuto è incontestabile. Ma è poco verosimile che vi sia stato prima un arresto completo. Come spiegare allora che dopo cinquant'anni, cioè per la durata di due generazioni di artisti, un'arte, che si esprime in tecniche tanto difficili quali l'oreficeria e l'intaglio in avorio, abbia potuto riallacciarsi alla tradizione senza dover cominciare quasi da capo? Concordiamo in questo caso con l'osservazione fatta dalla signora Chopin-Gaborit, a conclusione del suo studio sulla prima Bibbia di Saint-Martial di Limoges, dove nota un'eguale continuità.

37 *(p. 339)* fig. 379-385

Alcuni caratteri che la distinguono dall'arte carolingia, malgrado le diversità e le molteplici espressioni,

386. *Testa di statua. Colonia, S. Pantaleone.*

387. *Reliquiario di Pipino d'Aquitania (part.). Conques.*

conferiscono un'individualità all'arte suntuaria dell'anno mille.
Dapprima una grammatica decorativa che, pur con varianti, si è diffusa per tutta l'Europa. Abbiamo menzionato, a proposito degli avori di Magdeburgo, accostandoli a quello del Salterio di Egberto, questo seminato di croci che trafora i fondi. Lo si trova in forma di croci semplici o a risega, in oreficeria (trono di santa Fede, placca della parte inferiore della Vergine di Essen) e negli smalti, sia bizantini (Stauroteca di Limburg an der Lahn), sia occidentali (croce di Lotario, 'Pace' di Chiavenna). I viticci a palmette dell'epoca precedente, incisi o sbalzati, si accompagnano a un bestiario fantastico che sarà ripreso dall'arte romanica (fodero della spada di Essen, bastoni a T). Questo bestiario proviene sia dalla tradizione dell'arte animalista (croce della Vittoria, spada dei re di Francia, 'Alcester *Tau*'), sia da modelli sasanidi (legatura dell'Evangeliario di Bamberga, reliquiario del piede di sant'Andrea di Treviri). La palmetta si decompone dopo l'anno mille in petali separati racchiusi in un contorno (candelabro di Essen), che si schiuderanno a mano a mano che si avanza nel secolo (verso della croce di Teofano, trono di Goslar) e si trasformeranno in intrecci nastriformi (legatura dell'Evangeliario di san Maurizio). Gli acanti e gli ovoli classici continuano a essere utilizzati per i bordi ma, soprattutto negli avori, questi motivi sono meno sviluppati e la loro fattura è più secca, mentre i bordi sono meno ricchi e spesso sono persino assenti. E, a fianco delle perle impiegate frequentemente, sia isolate, sia in serie, la filigrana, i cui motivi si ritrovano quasi immutati da una regione all'altra, diverrà un elemento essenziale della decorazione che sarà imitato in altre tecniche, come il ricamo (mantello di Enrico II), il niello (ambone di Aquisgrana), o ancora lo sbalzo (verso della croce di Gisella) e ispirerà nell'epoca romanica, come ha dimostrato M. Gauthier, la decorazione vermicolata degli smalti *champlevés*. Succedendo alla filigrana carolingia del tipo di quella del Salterio di Carlo il Calvo, robusta come un ferro battuto, raggiunge attorno all'anno mille, nello sviluppo delle sue spirali fatte di fili corti, lisci, granulati, in catenelle o a tortiglioni, un esatto equilibrio tra la densità della rete, il diametro dei fili e la nudità della placca sulla quale è saldata o agganciata. Questo equilibrio si altererà a poco a poco. Sulla croce di Osnabrück la filigrana è divenuta debole. Sulla legatura della regina Felicia si allunga in fitti viticci. L'importanza della filigrana si misura ancora per il modo in cui decora i fondi. Mentre nell'epoca precedente questi erano principalmente occupati da motivi a sbalzo a forma di conchiglie o di palmette, inseriti o saldati, ora la filigrana li occupa interamente (fatta eccezione per la corona della Vergine di Essen o per la legatura dell'Evangeliario di Ottone III) e serve di sfondo alle pietre, che sono inserite con maggior eleganza nei castoni. Questi ultimi non sono più gli spessi castoni con sezione a U carolingi; bordati da un semplice perlato e con graffe leggere (legatura dell'Evangeliario di san Gauzelin), raramente in metallo traforato da palmette come anteriormente, essi sono per lo più costituiti da fili e montati su sottili reti di filigrana disposte ad arcate o a canestri. Le composizioni sono più aeree, con una scalatura dei castoni e della tessitura della filigrana più armoniosa nel suo rapporto con le superfici. L'oreficeria del secolo dell'anno mille raggiunge in tal modo una raffinatezza più sottile e un effetto più immateriale; e questo riflette un gusto diverso, ignoto all'oreficeria carolingia, tesa verso uno splendore un po' pesante e ancora barbarico.
A fianco delle nuove espressioni che la tradizione ornamentale raggiunge nell'oreficeria, pur continuando a compiacersi di quegli effetti brillanti e colorati delle epoche precedenti, la tendenza figurativa, che si era affermata con l'arte carolingia, prosegue il suo sviluppo. La preoccupazione di conferire un'importanza più grande alla figura, che si realizza con lo sbalzo, la fusione e l'incisione — alla quale è venuta ad aggiungersi, per far risaltare gli sfondi, una tecnica nuova, l'*opus punctile* — giunge a sostituire alle enormi fasce delle cornici carolinge strette bande, larghe solo quanto una fila di gemme, di smalti o un viticcio. Anche la scultura si evolve. Invece di quei personaggi « fluttuanti in uno spazio irreale », secondo la felice espressione del Volbach — che ancora appaiono nella croce di Borghorst o le figure a sbalzo della legatura di Echternach, spesso sproporzionati, rispetto alla cornice, il cui raggruppamento appare talvolta confuso in quelle scene dove predomina lo stile nervoso di Reims e le cui composizioni sono appena separate le una dalle altre (come sulla legatura del *Codex* di Ratisbona) — si nota la comparsa di una maggiore monumentalità, in composizioni equilibrate, perfettamente definite dalle loro cornici, con personaggi i cui volumi, più decisi, vengono ad assumere una maggior saldezza.
L'arte dell'avorio presenta caratteri analoghi. Come ha notato il Volbach, la sovrapposizione dei piani, caratteristica dei rilievi carolingi, è divenuta molto rara, come anche la disposizione per pannelli. In linea generale, come in oreficeria, il numero dei personaggi che costituiscono le scene si riduce, in composizioni che sono più rigorose e più calme, con un senso nuovo dello spazio e della pienezza delle forme.
Due tecniche stanno a parte; una, la ghittica, è assente, l'altra, lo smalto, in alcune sue espressioni è curiosamente in ritardo. La glittica, che aveva raggiunto una rara perfezione nel IX secolo, è completamente scomparsa. H. Wentzel spiega questa improvvisa e completa sparizione con la crisi iconoclasta, durante la quale i lapidari bizantini emigrarono in Europa; emigrazioni che sarebbero cessate dopo il ritorno al culto delle immagini. La smaltatura, che conosce in questo momento a Bisanzio uno dei suoi più splendidi periodi, in Occidente segna, quando non produce motivi puramente decorativi, un nettissimo ritardo rispetto alle altre tecniche. Se, attraverso una stilizzazione che conferisce la caratteristica saliente a questi tipi, essa è riuscita a trarre da modelli appartenenti alla tradizione animalista un nuovo, strano ed affascinante bestiario, riesce a rendere la figura umana solo in modo ingenuo e spesso quasi infantile. I personaggi delle croci di Essen ne sono degli esempi, come anche la teoria delle stereotipate figure a mezzobusto che, provenienti dalle parti più diverse del mondo occidentale, si diffonderanno dall'VIII alla fine dell'XI secolo. La causa è imputabile alla tecnica del *cloisonné* che, costituita da un filo saldato alla placca del fondo — come nella filigrana — può solo riassumere il disegno con una rudimentale grafia. Tuttavia, in Italia, un'arte minuziosa e delicata, dai vivaci colori, raggiunge il massimo della sua espressività. E in Germania, nella seconda metà dell'XI secolo, a Colonia, saranno eseguite opere di carattere monumentale, o più precisamente pittorico, in cui saranno impiegate tutte le risorse dello smalto e che annunciano la produzione del secolo successivo. Ben presto la tecnica diverrà quella del *champlevé*, più facile e con effetti di maggior morbidezza, che soppianterà il *cloisonné* all'epoca romanica.

38 *(p. 342)* fig. 386

Il capitello di Zyfflich pubblicato dallo Schaefer e il gruppo studiato dallo Wesenberg (il capitello di Gernrode decorato di maschere, il frammento di statua e la testa provenienti da S. Pantaleone di Colonia, opere databili attorno all'anno mille, di cui ha dimostrato i diretti contatti con le arti suntuarie, la tecnica della fusione, i manoscritti dipinti e le vetrate).

39 *(p. 342)*

P. Deschamps ha dimostrato l'importanza degli avori, dell'oreficeria e delle tecniche come lo stucco o il metallo fuso, citando numerosi esempi di scultura in pietra che derivano incontestabilmente da questi modelli: i bassorilievi del deambulatorio di Saint-Sernin di Tolosa sembrano degli ingrandimenti di avori paleocristiani e il Cristo in gloria del capitello di Saint-Germain-des-Prés, la trasposizione di un'opera di oreficeria ottoniana. Questa imitazione di una tecnica da parte di un'altra, come quelle dell'avorio o del metallo da parte della pietra, è frequente prima dell'epoca romanica: la tecnica del taglio del marmo dei bassorilievi del Rossiglione è simile all'intaglio in avorio. Il modello lineare di rilievi del X e dell'XI secolo, Saint-Benoît-sur-Loire o Charlieu, è una trasposizione della vecchia tecnica d'oreficeria dello sbalzo con cesello a punta. All'inizio del XII secolo, le sculture dei capitelli di Hereford imitano un laborioso sbalzo a stiacciato, mentre, un secolo prima, nelle figure del Tropario proveniente dallo *scriptorium* di questa cattedrale i volumi erano suggeriti con forza dal ritmo del disegno permeato di uno spirito già romanico. Quest'ultimo esempio mostra come sia stato difficile il passaggio dallo stucco, dalla fusione, dalla miniatura, o dalle arti suntuarie alla scultura in pietra, poiché in un paese come l'Inghilterra, dove l'arte era molto evoluta, e nella miniatura e nelle arti suntuarie pareva anticipare la scultura romanica, i primi tentativi in pietra appaiono primitivi e sconcertanti.

40 *(p. 346)* fig. 387

Il problema della rinascita della scultura è stato studiato specialmente dal Bréhier, da P. Deschamps, dal Keller, dal Wesenberg e dal Beutler. Il Bréhier ha sostenuto la teoria secondo la quale l'aumento continuo del culto delle reliquie aveva giustificato, sotto la pressione di un'accesa venerazione popolare per i santi e le loro immagini, l'esecuzione dei reliquiari di forma umana nella regione d'Aquitania, dove sono nate le Maestà e dove il clero, contrariamente a quello del Nord, ammetteva simili rappresentazioni, che quindi, secondo questa ipotesi, sarebbero anteriori a qualsiasi altra. Il Keller ha ripreso le idee del Bréhier sull'origine sacra della rinascenza del tutto tondo, estendendole all'Europa e situando il suo inizio intorno all'anno mille. Il Wesenberg ha stabilito il parallelo tra la scultura ottoniana, la miniatura e le arti suntuarie contemporanee. In uno studio recente, discusso dallo Elbern, il Beutler ha retrocesso all'epoca carolingia il rinnovamento della rappresentazione umana in scultura.

J.T.

Conclusione

Il rinnovamento politico, culturale e artistico del 'secolo dell'anno mille' crea lè basi di una organizzazione nuova e duratura dell'Occidente, assicura le condizioni di una continuità per lo sviluppo futuro, crea uno slancio artistico che non si arresterà più. Quale che sia l'influenza delle tradizioni carolinge sull'arte ottoniana, le esperienze e i successi accumulati a partire dalla metà del X secolo agiscono contro queste sopravvivenze e ne riducono, progressivamente, il peso. Dobbiamo però volgerci a quel passato in cui gli artisti dell'anno mille hanno trovato il primo supporto per il loro rinnovamento, non fosse altro per capire meglio il valore storico di questo periodo, che è decisivo.

Allo storico dell'arte come allo storico delle civiltà, il primo millennio dell'era cristiana si presenta dapprima sotto un aspetto drammatico, per la vastità delle crisi, per la diversità e la potenza delle forze che, simultaneamente o successivamente, agiscono sulla storia: il declino e la caduta dell'Impero romano, le invasioni, la resistenza bizantina e il suo tentativo di riconquista sotto Giustiniano, il folgorante dilagare dell'Islam, l'intermezzo della rinascita carolingia, una nuova ricaduta nel disordine... secoli oscuri, *Dark Ages*, si è detto, il che è lungi dall'essere giusto. Poiché nello stesso tempo questo millennio si presenta a noi sotto un aspetto quasi statico, cioè quello di uno sforzo continuo e ostinato per mantenere in vita alcuni valori essenziali a tutta la civiltà occidentale, il cristianesimo e l'eredità antica. Le più gravi catastrofi storiche che non intaccano l'opera della religione cristiana tesa a convertire i nomadi pagani e, in un certo senso, ad assimilarli; ci sono alti e bassi, regressioni e riconquiste, ma infine il cristianesimo trionfa, intorno all'anno mille, al momento della conversione degli Slavi e degli Scandinavi. Lo stesso vale per la cultura antica. Bisanzio mantiene intatta la tradizione delle istituzioni romane e della lingua ellenica; e ritorna incessantemente, nella sua arte, con risultati più o meno importanti, a modelli classici. Le vicissitudini politiche dell'Impero d'Oriente non impediscono che, intorno all'anno mille, l'ellenismo trionfi di nuovo a Costantinopoli. In Occidente, avviene la stessa cosa per la lingua latina e la cultura classica. Nei momenti di maggior disordine, cioè nel V e nel VI secolo, scrittori illustri compongono poemi in latino; il ricordo delle forme d'arte antiche non scompare mai del tutto — anche se scompare in alcune regioni — nell'arte di costruire e d'illustrare il libro. La rotonda visigota della Daurade a Tolosa è d'ispirazione classica, come lo sarà l'ottagono franco di Carlo Magno ad Aquisgrana.

Forse lo storico dell'arte vede meglio dello storico delle istituzioni o del sociologo questa

388. Tolosa, Saint-Sernin. Deambulatorio. Un apostolo.

dualità del primo millennio. Egli lavora su un materiale più diretto e più concreto, in quanto obbliga a un'interpretazione, anche se non è molto vasto quando lo si confronta con quelli di epoche più remote, come l'Antichità classica, o anche più recenti. Per quanto immenso sia il valore estetico e storico di alcune opere d'arte, quali la cupola di S. Sofia a Costantinopoli, l'altare di Volvinio di S. Ambrogio a Milano, il Libro di Kells, bisogna riconoscere che non disponiamo per il primo millennio di una trama documentaria molto fitta. Il millennio dell'arte greca e romana, in una continua concatenazione di tappe successive, ha segnato le rive del Mediterraneo e gran parte del suolo dell'Europa, spingendosi fino all'Atlantico, e ha popolato i musei del mondo intero. Il secondo millennio cristiano dell'arte occidentale fu di una generosità ancora superiore di invenzioni, di creazioni, tutte legate tra loro e componenti, a un livello di sintesi generale, un solo grande sviluppo che sfocia nel mondo contemporaneo.

Certo la nostra visione è falsata quando isoliamo nel panorama storico e culturale di questi dieci primi secoli della nostra era solo il mondo cristiano. Il periodo più splendido dell'arte di Roma pagana è contenuto in questi limiti cronologici, e così pure l'ammirevole sviluppo dell'arte orientale, prima sasanide, eppoi musulmana, in Asia, in Africa, in Spagna. Se guardiamo più lontano, verso l'Est, verso l'India dei Gupta, verso la Cina dei T'ang, il museo immaginario del primo millennio si arricchisce prodigiosamente, perché ai momenti vuoti dell'arte occidentale corrispondono momenti fausti in altri luoghi. C'è una non-concordanza molto interessante per lo storico, poiché essa non si spiega solo a causa della difficoltà materiale dei contatti — che si stabilirono a partire dall'Antichità e non cessarono mai — ma soprattutto a causa delle formidabili barriere culturali e religiose che si frapponevano tra civiltà e civiltà.

La civiltà europea era giustamente protetta — benché non sempre e non in modo sufficiente — dall'eredità antica e dal cristianesimo. Molte volte sembrò che questi contrafforti dovessero cedere sotto l'impeto delle invasioni barbariche, che avrebbero distrutto il modo di vivere e le forme d'arte che le si opponevano, o sotto il rinascere delle tradizioni protostoriche autoctone, celtiche, germaniche, scandinave, dopo la fine del dominio culturale della civiltà classica. Non fu così: questi apporti esteriori a volte furono contenuti e quindi non separarono profondamente l'arte occidentale, come avvenne per l'Islam; a volte furono assimilati più o meno rapidamente, ma sempre interpretati e quindi trasformati dallo spirito di quest'arte. Ciò vale particolarmente per gli apporti germanici e scandinavi, che dapprima invasero le arti decorative — che ben presto però si amalgamarono con forme orientali — e quindi furono adattati, a eccezione della frangia nordica del mondo occidentale, ai prepotenti schemi dell'arte antica. Naturalmente, nel repertorio formale e nell'essenza stessa dell'arte romanica, fors'anche dell'arte gotica, resta una traccia indelebile di questo brulichio formale non classico, di questo gusto dell'astrazione ornamentale, di questa complicazione delle stesse combinazioni formali, della policromia che sfugge all'osservazione del vero: cioè, una sorta di irrealismo o di non-realismo che si oppone alle tradizioni mediterranee classiche. Tuttavia, si può persino domandarsi se a questo non abbia contribuito, sia pure in misura ridotta, il costante contatto della nostra civiltà con quella orientale.

Questo è divenuto ormai un problema capitale, su cui si discute da un secolo. In un certo periodo Roma e l'Oriente, in quanto fonti dell'arte cristiana, sono stati contrapposti violentemente. Ma, oggi, sappiamo bene che l'ellenizzazione dell'Oriente, sotto Alessandro Magno e i suoi successori, apportò, come contraccolpo, l'ingresso di elementi orientali nell'arte classica. L'arte romana conobbe la stessa sorte; il cristianesimo è stato all'origine una religione orientale... Bisogna intendersi su quello che, durante il primo millennio, vien definito Oriente. Da un lato, è l'Oriente ellenizzato e romanizzato, e molto presto cristianizzato, della Siria, dell'Egitto copto, dell'Asia Minore e dell'Armenia. L'arte cristiana vi si è sviluppata in modo più splendido che altrove e ha trasmesso quindi numerosi valori formali o tipi iconografici all'Occidente, soprattutto quando l'ondata musulmana respinse verso Ovest alcune comunità cristiane. E questa prima arte cristiana d'Oriente è così armoniosamente fusa con quella dell'Occidente che è impossibile separarle. Per questo, alcuni avori del V secolo hanno potuto essere attribuiti sia ad Alessandria sia all'Italia del Nord. Ma vi fu un'altra arte orientale, che bisogna ben distinguere dalla prima: quella della reazione asiatica contro l'ellenismo e che nasceva da un substrato artistico squisitamente individuale. L'arte sasanide, anche se non fu insensibile ad alcune influenze ellenistiche, rinnovò gli stilemi dell'antico Iran e li spinse verso l'Ovest attraverso numerose vie, soprattutto mediante l'esportazione dei tessuti, che i Bizantini e i Musulmani imitarono, e che l'Europa non cessò di ammirare e di usare durante tutto il Medioevo. Infine, per gli Occidentali di questi secoli oscuri, vi fu la grande luce dell'Impero d'Oriente, di Bisanzio. Mondo prestigioso, solo erede legittimo per molti secoli della grandezza antica, mondo verso il quale essi si volgevano con nostalgia e la cui arte, a partire dall'epoca di Giustiniano, penetrò profondamente nell'Occidente. Non solo attraverso il canale di Ravenna e neppure unicamente durante l'epoca carolingia o intorno all'anno mille, Bisanzio esercitò sull'Occidente un influsso tale che modificò il fluire delle sue tradizioni artistiche; il fenomeno si rinnovò anche nel corso del XII secolo e nel 1200 circa.

Nel momento in cui questo primo millennio si compie e finisce nell'arte occidentale, tutto questo passato resta presente: l'Antichità cristiana, gli apporti barbarici, Bisanzio, l'Oriente... Senza dubbio il dosaggio è ineguale, ma sembra che niente sia perduto o dimenticato. Uno storico attento all'evoluzione delle istituzioni, delle idee e dell'arte, lo ammetterà con naturalezza, anche se sul piano sociale ed economico nascono già strutture nuove, indipendenti dal passato. Per quanto riguarda l'arte, un tale amalgama non può essere considerato eccezionale, anche se intorno all'anno mille si manifesta in modo più evidente che in altre epoche. Henri Focillon, in uno studio preparato per il suo libro sull'*Anno Mille*, ha perfettamente dimostrato che la vita delle forme implica sempre situazioni simili. Una volta create, le forme d'arte non muoiono mai; possono, come in letargo, ridursi a sopravvivenze, ma sono anche capaci di risvegli, di prepotenti ritorni, risorgere magari in centri culturali e storici diversi, imponendosi però proprio grazie alla loro immortalità. Il Focillon paragonava queste situazioni storiche alla stratificazione di ere geologiche, che bruscamente si rivelano durante le trivellazioni. La creazione dell'arte romanica occidentale, nel corso dell'XI secolo, non sarebbe stata possibile senza questo accumularsi di substrati tradizionali che l'Occidente doveva faticosamente meditare per giungere a una propria definizione.

Louis GRODECKI

PARTE QUARTA

Documentazione generale

SEGRETARIA SCIENTIFICA MADELEINE DANY

Piante e ricostruzioni

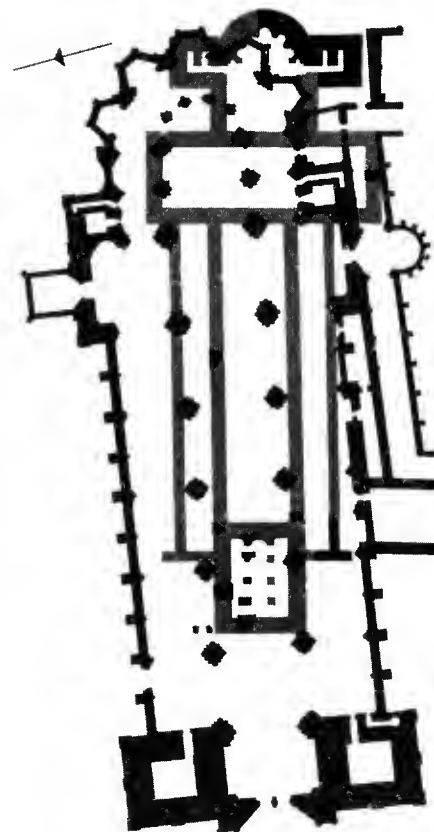
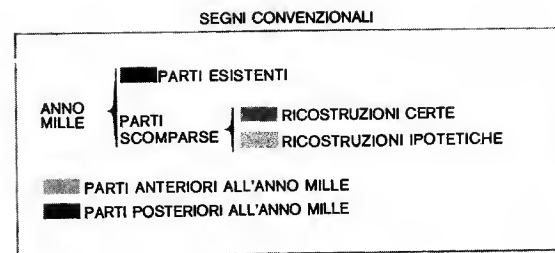
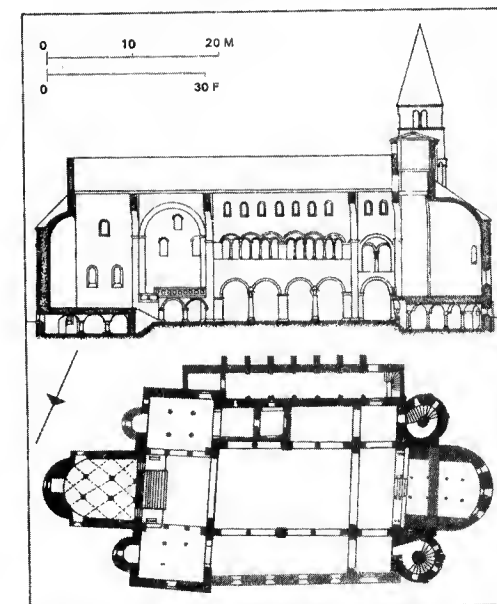
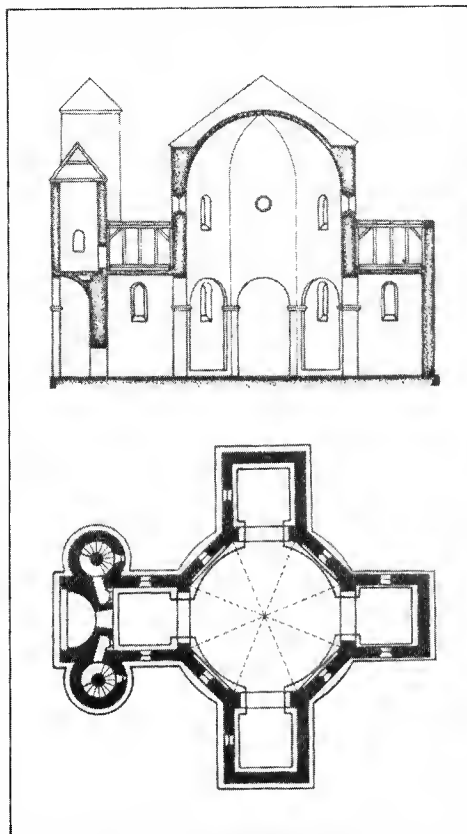
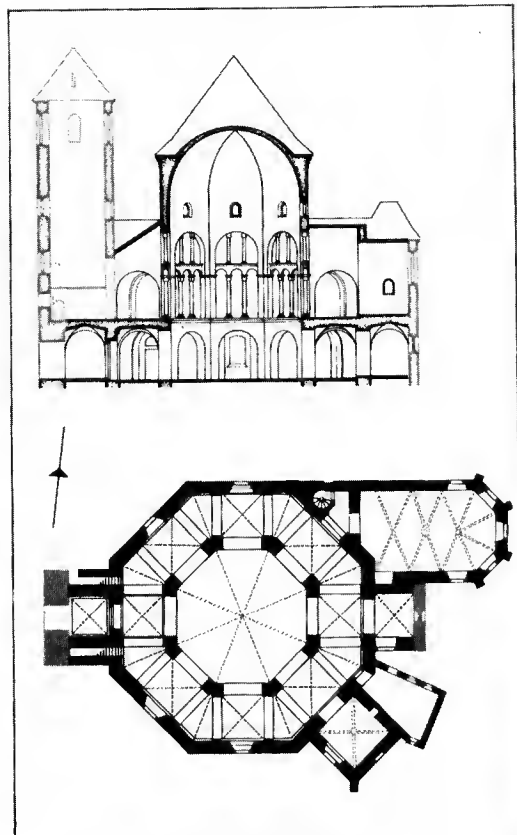
I segni convenzionali valgono per tutte le piante che seguono.
Per ciascuna pagina è data in color bistro la scala comune, mentre la scala che riguarda un unico edificio è in grigio.
Per alcuni documenti è stato impossibile indicare l'orientamento.
I commenti seguono l'ordine numerico della documentazione iconografica.

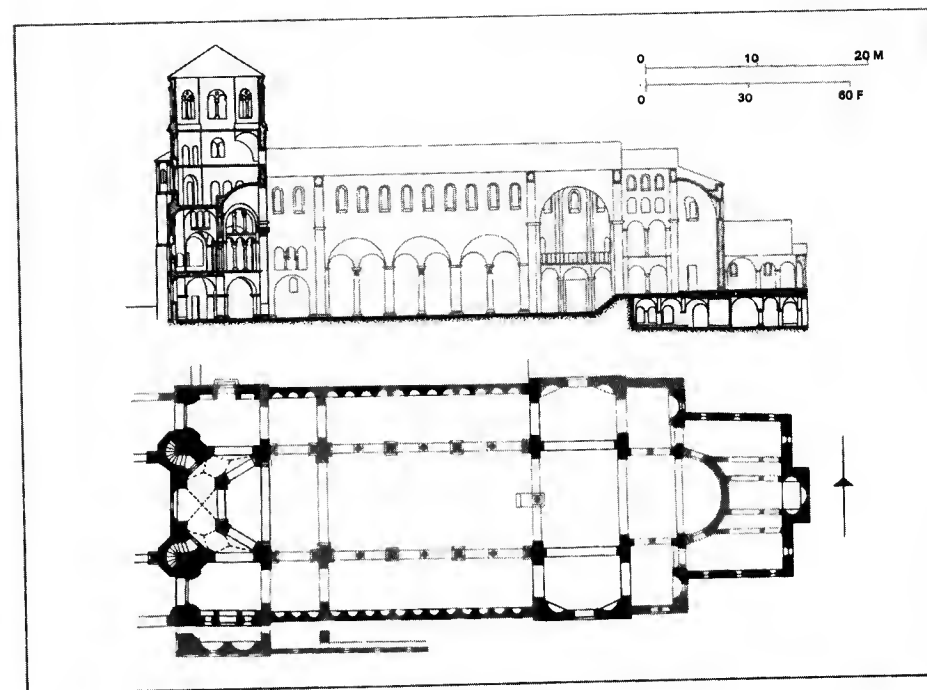
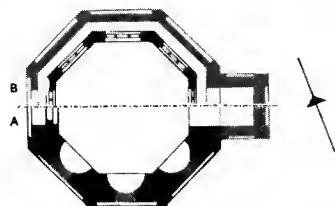
Le piante sono state realizzate da Claude Abeille.

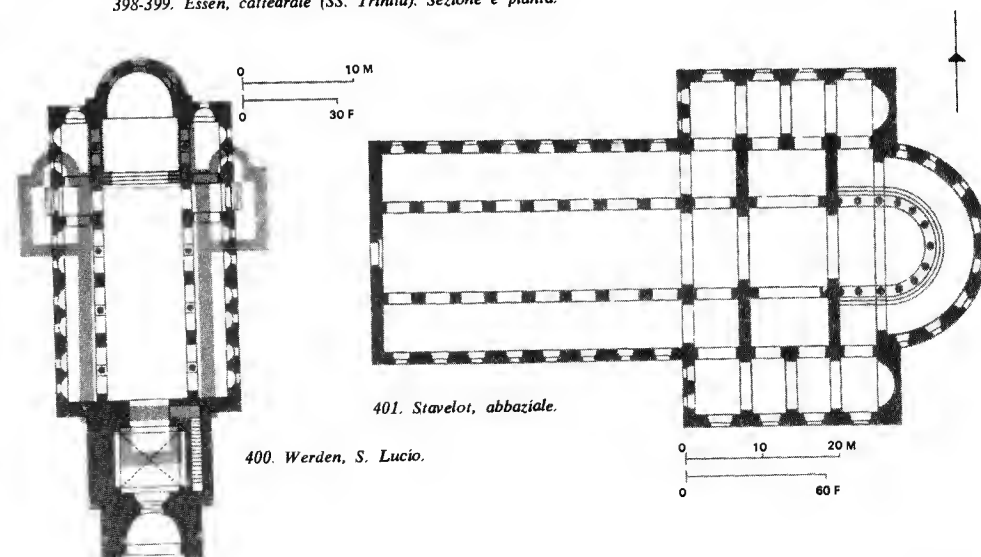
SEGNI CONVENZIONALI

ANNO MILLE
- PARTI ESISTENTI
- PARTI SCOMPARSE
  - RICOSTRUZIONI CERTE
  - RICOSTRUZIONI IPOTETICHE

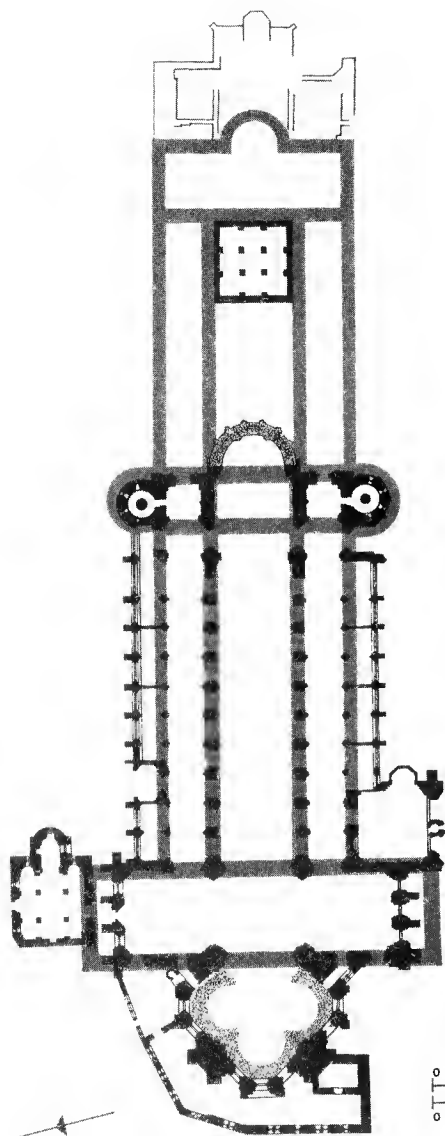
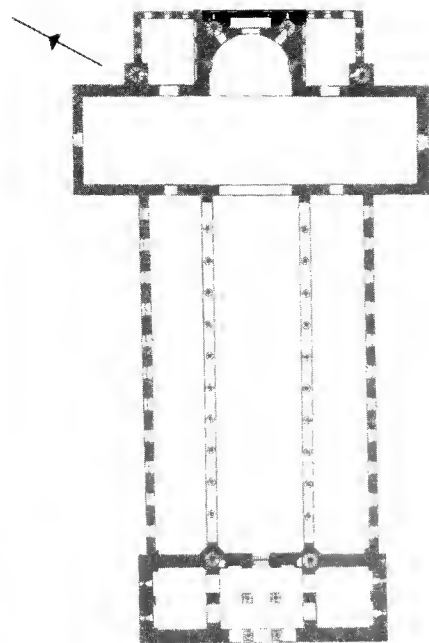
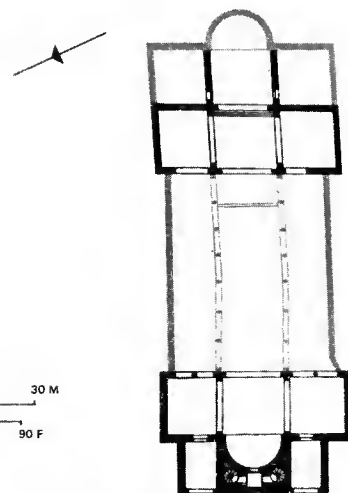
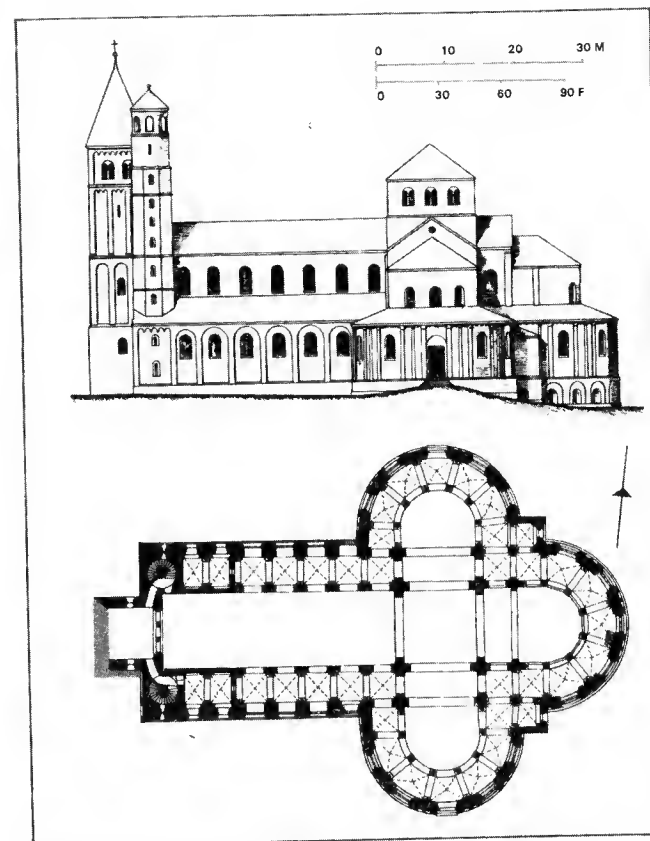
PARTI ANTERIORI ALL'ANNO MILLE
PARTI POSTERIORI ALL'ANNO MILLE

390. Hildesheim, S. Michele.

389. Magdeburgo, cattedrale.

391-392. Gernrode, S. Ciriaco. Sezione e pianta.

393-394. Paderborn, Busdorfkirche. *Sezione e pianta.*

395-396. Ottmarsheim, chiesa. Sezione e pianta.

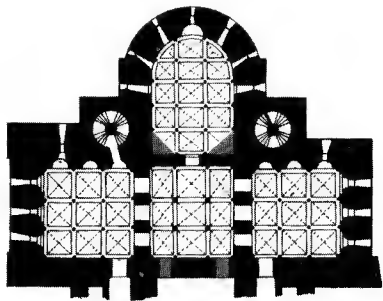
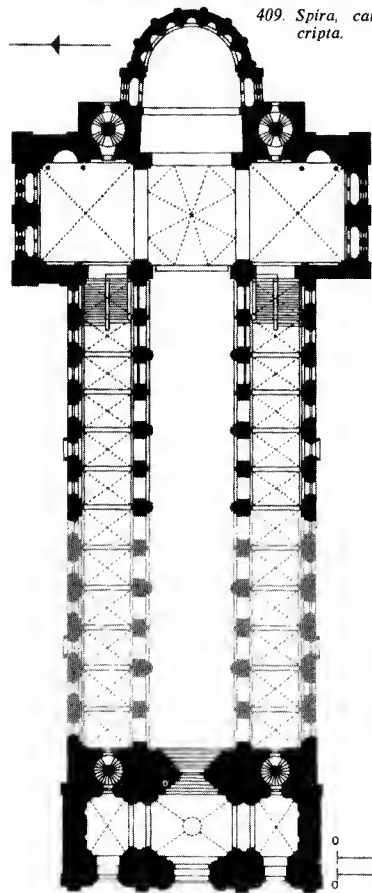
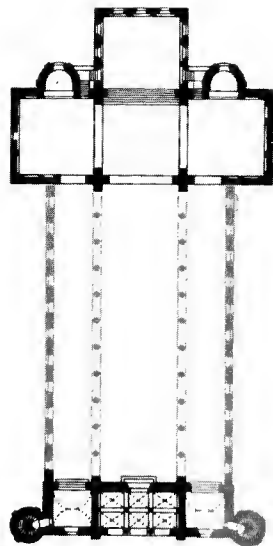
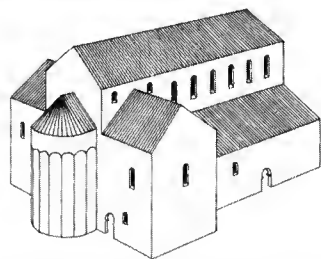
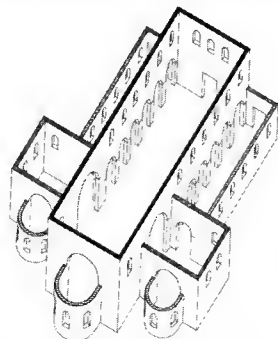
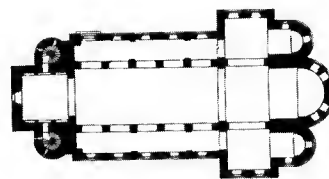
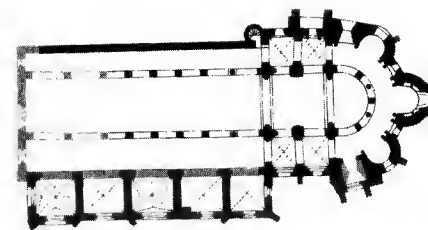
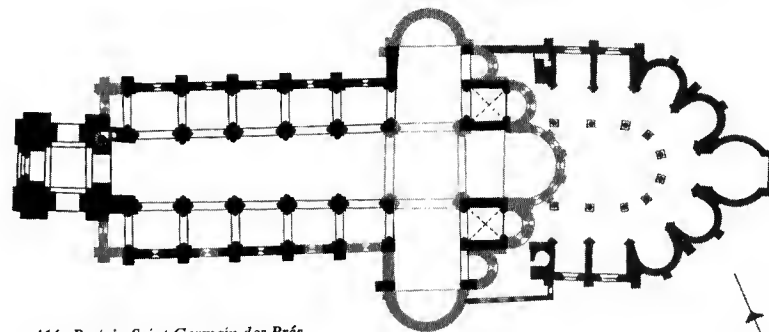
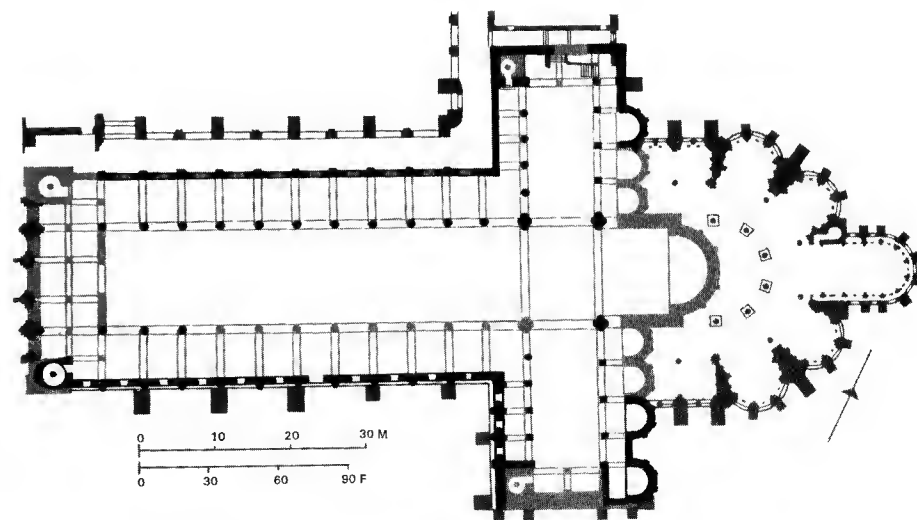
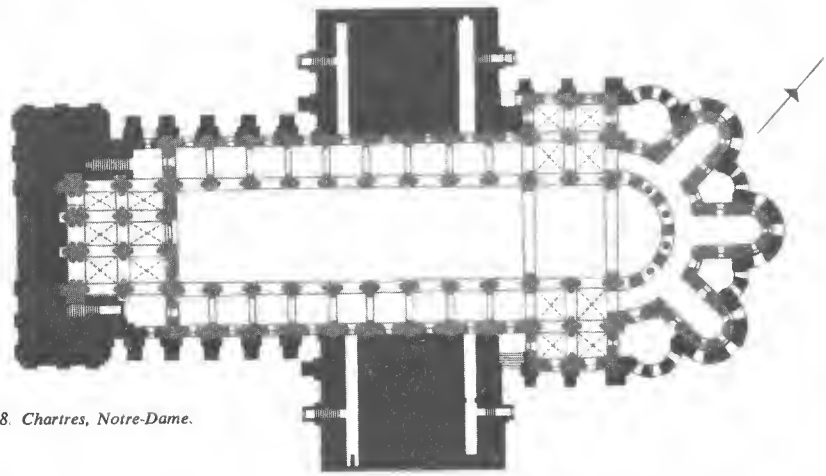
397. Mettlach, chiesa cimiteriale.
A: *livello del suolo*
B: *livello della tribuna*

398-399. Essen, cattedrale (SS. Trinità). Sezione e pianta.

0 10 M
0 30 F

400. Werden, S. Lucio.

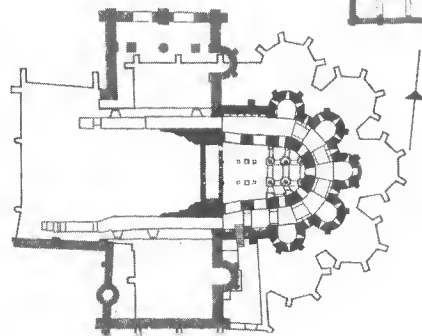
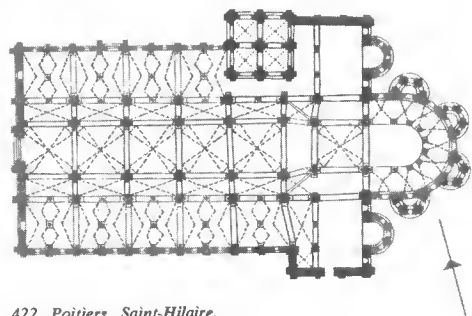
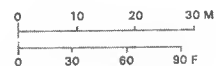
401. Stavelot, abbaziale.

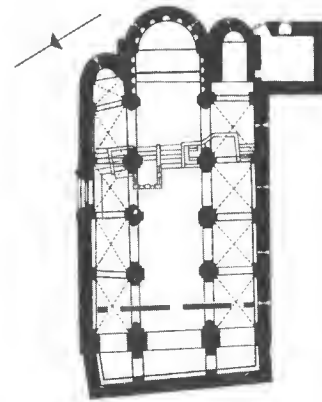
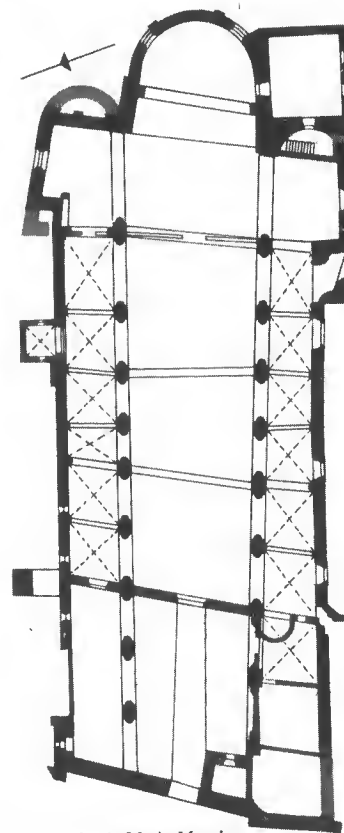
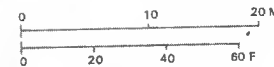
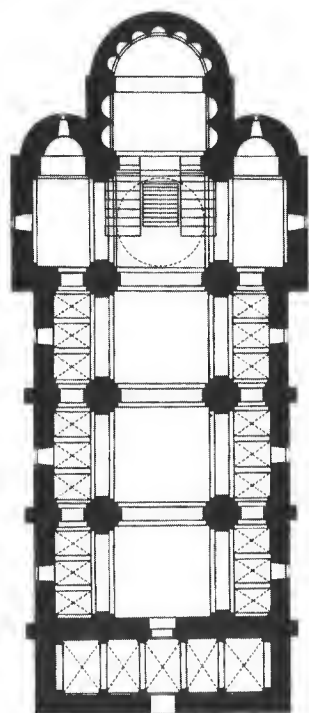
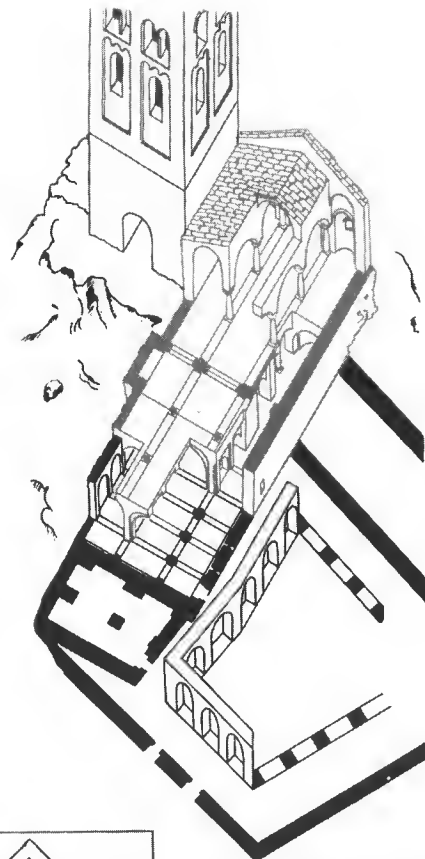
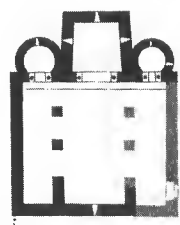
0 10 20 M
0 60 F

402. Magonza, cattedrale.

403. Strasburgo, cattedrale.

404. Reichenau-Mittelzell, S. Maria.

405-406. Colonia, S. Maria in Campidoglio. Alzato e pianta.

408. Colonia, S. Pantaleone.

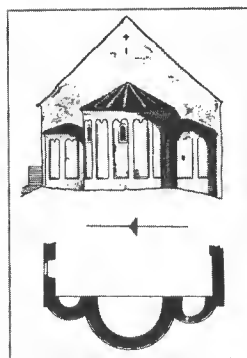
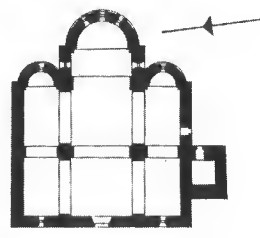
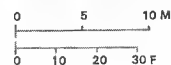
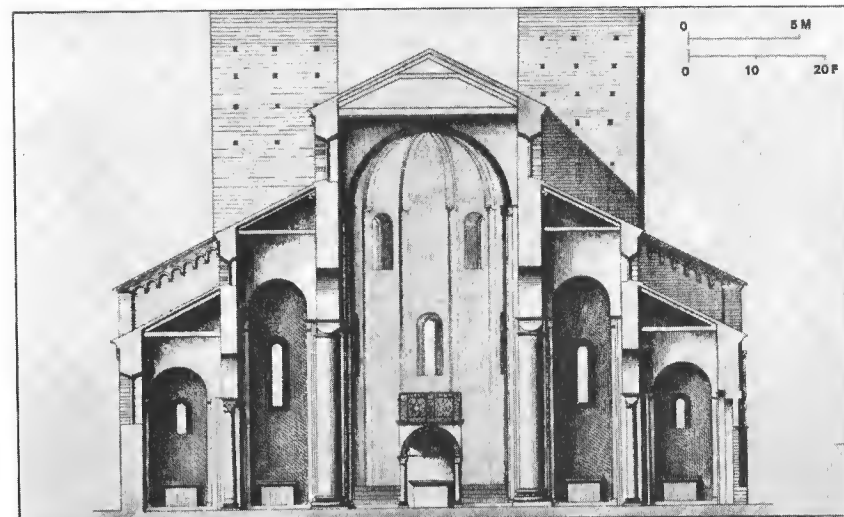
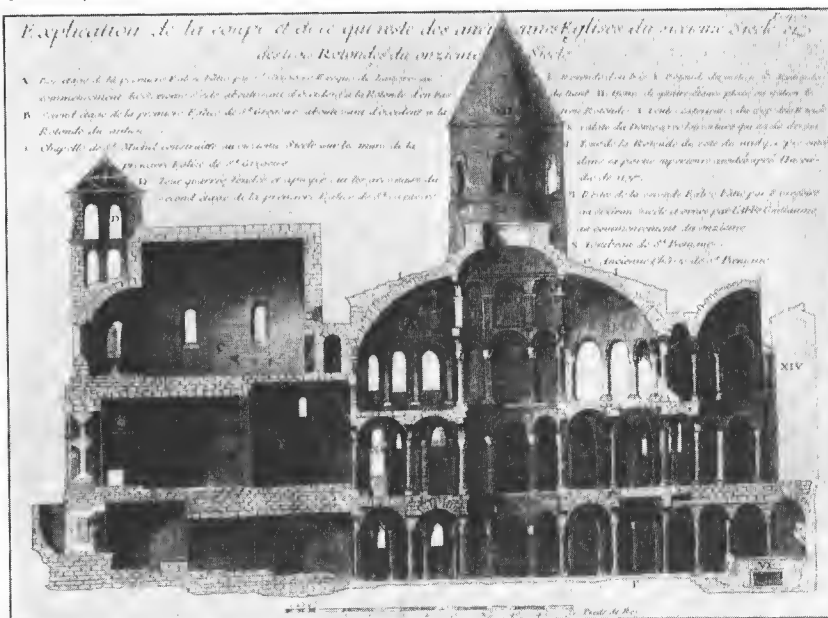
407. Colonia, S. Giorgio.

409. Spira, cattedrale, cripta.

410. Spira, cattedrale.

411. Limburg au der Haardt, abbaziale.

412. Eschau, abbaziale. Ricostruzione, stato intorno al 1050.

413. Schema di chiesa a transetto nano.

414. Celles, Saint-Hadelin.

415. Vignory, Saint-Étienne.

416. Parigi, Saint-Germain-des-Prés.

417. Reims, Saint-Remi.

418. Chartres, Notre-Dame.

419. Tours, Saint-Martin.

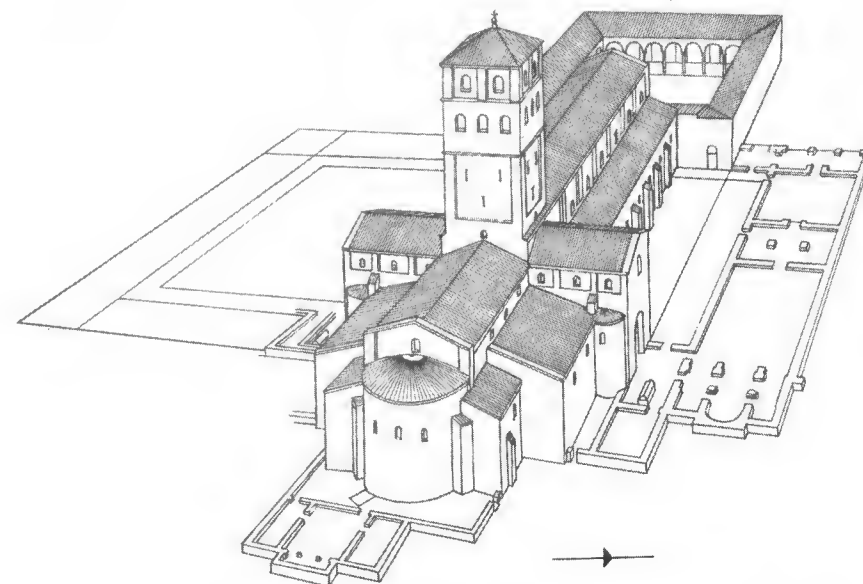
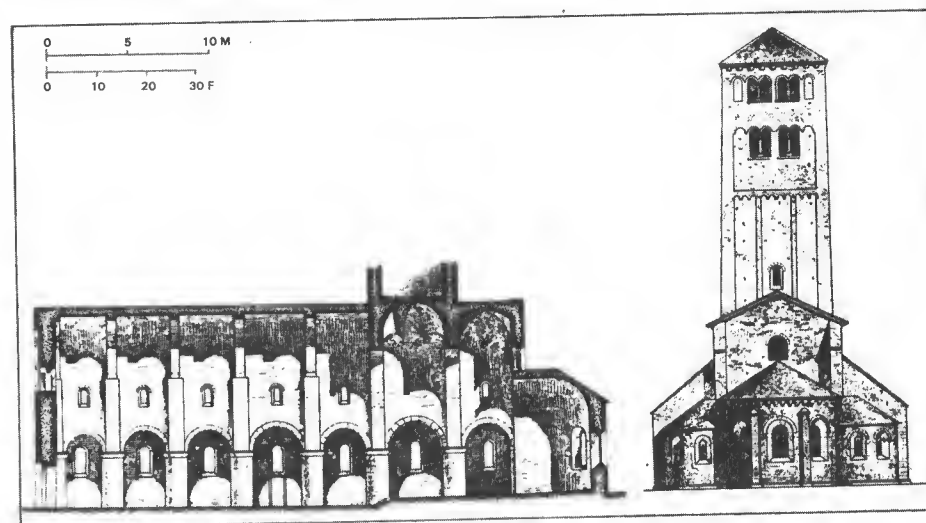
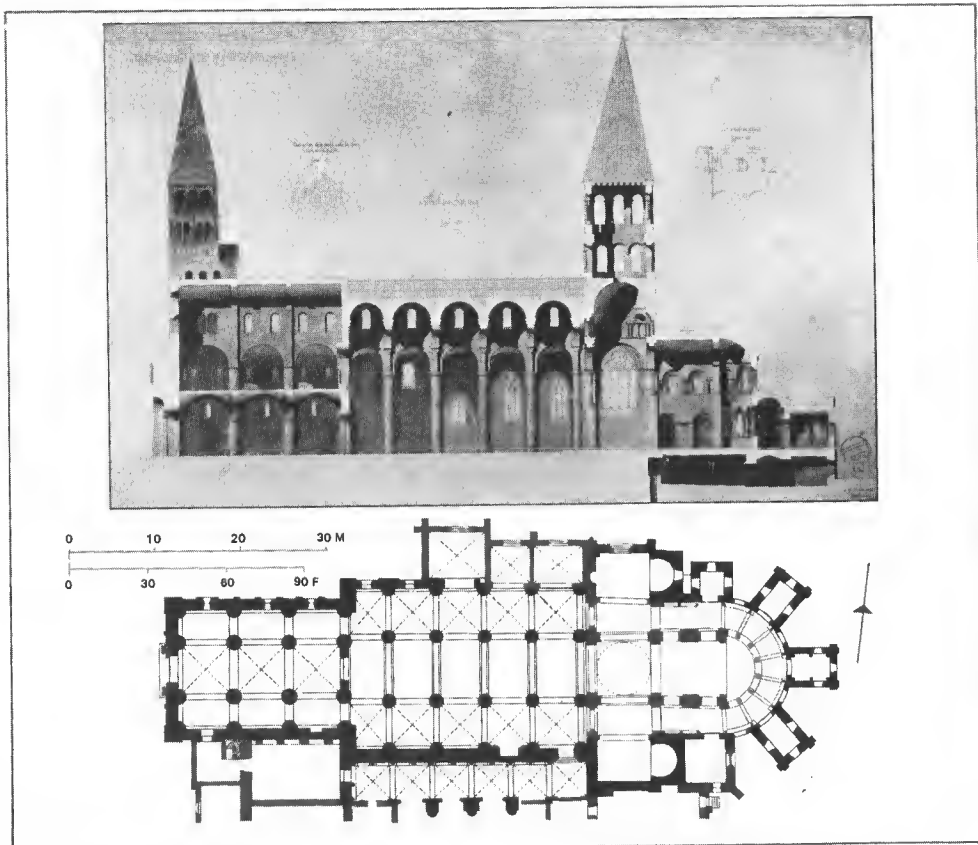
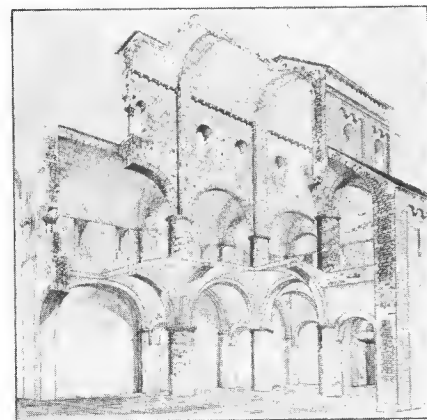
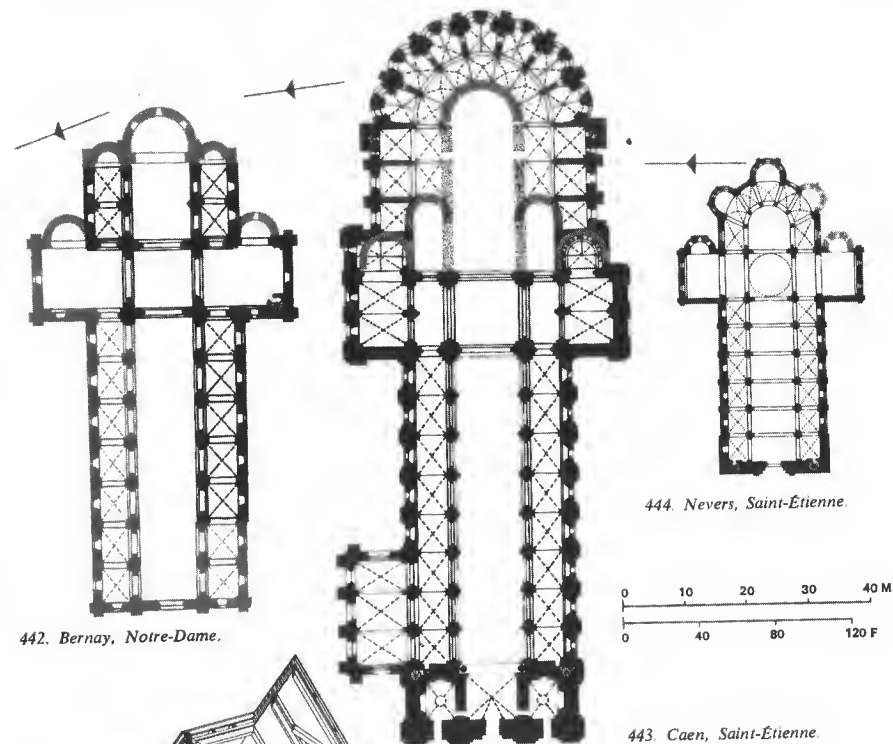
421. Clermont, cattedrale, cripta.

420. Orléans, Saint-Aignan e cripta.

422. Poitiers, Saint-Hilaire.

423. Saint-Benoît-sur-Loire, abbaziale. Portico torre.

425. Verona, S. Stefano, transetto e coro.

424. Noli, S. Paragorio.

426. Lomello, S. Maria Maggiore.

427. *Cardona, S. Vincenzo.*

428. *Saint-Martin-du-Canigou, abbaziale.*

429. *Pedret, Saint-Cyr.*

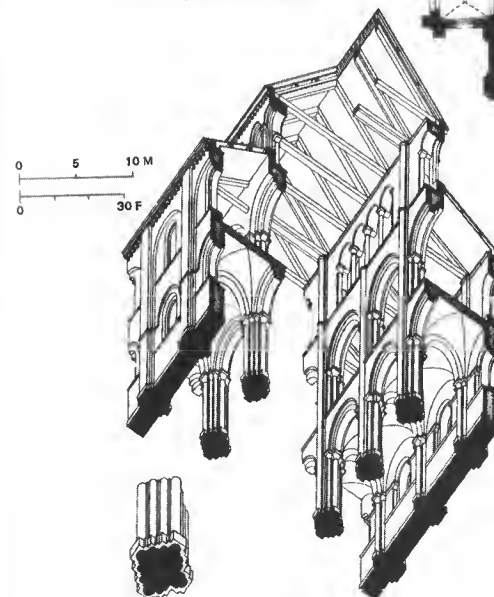
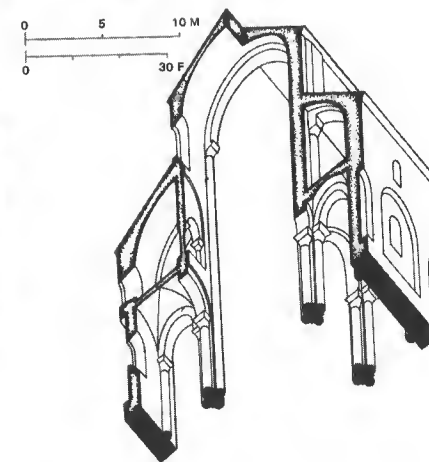
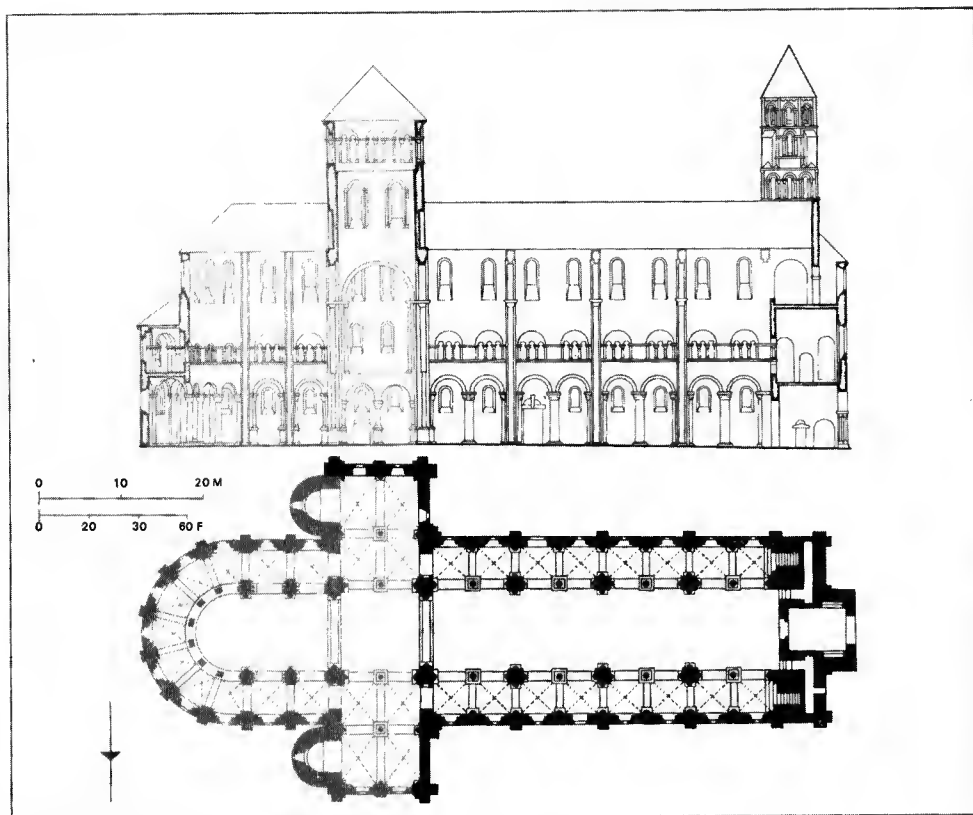
430-431. *Wimmis, chiesa.*

0 5 10 M
0 10 20 30 F

432. *Casserres, S. Pietro.*

433. *Como, S. Abbondio. Sezione trasversale.*

434. *Digione. Saint-Bénigne. Sezione della rotonda.*

ORATORIO DELL'INFERMERIA
INFERMERIA
CHIOSTRO DELL'INFERMERIA
CIMITERO DEI MONACI
ORATORIO DI S. MARIA
CAPITOLO
PARLATORIO
CAMERA
LATRINE
NOVIZIATO
TESORO?
SACRESTIA
CLUNY II
RISCAL-DAMENTO
CIMITERO DEI LAICI
ex CLUNY I
CHIOSTRO
LAVABO
REFETTORIO
DOMUS
LABORA-TORIO
GALILEA
CORTILE
ATRIO
CELLE
CUCINE
PANETTERIA
FORESTERIA
CORTILE
PORTA MERIDIANA
OSPIZIO
SCUDERIA
PORTA AQUILONARIUM
TORRE DELLE FAVE (o dei Formaggi)
0 10 20 30 M
0 30 60 90 F
PARTI COPERTE

435. Cluny II, pianta dell'abbazia alla metà dell'anno mille.

436. Cluny II, abbazia. Ricostruzione dello stato intorno all'anno mille.

437-438. Chapaize, chiesa. Sezione e alzato.

439-440. *Tournus, Saint-Philibert. Sezione e pianta.*

441. *Tournus, Saint-Philibert. Schema del nartece.*

442. *Bernay, Notre-Dame.*

443. *Caen, Saint-Étienne.*

444. *Nevers, Saint-Étienne.*

445. *Caen, Saint-Étienne. Schema della struttura.*

446. *Nevers, Saint-Étienne. Schema della struttura.*

447-448. Jumièges, Notre-Dame. Sezione e pianta.

449. Jumièges, Saint-Pierre. Schizzo schematico.

Tavole cronologiche

	AVVENIMENTI	OPERE D'ARTE
	845 I Normanni saccheggiano Parigi e Saint-Riquier	847-855 A Roma papa Leone IV ripara i danni causati dai Saraceni a S. Pietro e a S. Paolo fuori le Mura
850		
	854 La contea di Fiesole si unisce a quella di Firenze	855 Il monastero di San Gallo viene fortificato contro i Normanni
	856-861 Devastazioni normanne nell'Ile-de-France	857-885 *(tra)* Traslazione del corpo di santa Fede a Conques, primo stato della Maestà d'oro
	862 Prima invasione degli Ungari in Germania	
	864 Con il battesimo del khan Boris la Bulgaria diviene la prima grande comunità cristiana slava	
	865 *(circa)* Prima incursione danese in Inghilterra	
	871-899 Alfredo il Grande, re d'Inghilterra	871 Statuto di fondazione dell'abbazia di Saint-Bénigne di Digione da parte di Isaac, vescovo di Langres
	874 Il vescovo di Firenze ottiene l'autorità temporale sulla diocesi	
875	875 Carlo il Calvo è incoronato a Roma	
	877 Morte di Carlo il Calvo Fondazione del regno di Arles sotto Bosone di Vienne Capitolare di Quierzy: le dignità comitali divengono ereditarie	
	878 Primo stanziamento dei Danesi in Inghilterra: pace di Wedmore (Somerset). Alfredo il Grande riconosce ai Normanni il possesso di una parte dell'Inghilterra	879 Costruzione dell'oratorio di S. Satiro a Milano
		879-887 Bosone fa eseguire il busto in oro di san Maurizio di Vienne e gli dona la propria corona d'oro
	880 Sotto la spinta dei Peceneghi, gli Ungari raggiungono i Carpazi I Bizantini riconquistano Taranto. Battaglia navale di Lipari Giovanni VIII si allea ai Bizantini. Le città dell'Italia del Sud accettano il protettorato di questi ultimi	
	881 Carlo il Grosso, re di Germania, è incoronato imperatore ad Aquisgrana: la tomba di Carlo Magno è distrutta dai Normanni Compare per la prima volta la parola *feodum* (feudo)	
	884 Carlo il Grosso ricostituisce l'impero carolingio nella sua unità primitiva	
	885-886 Assedio di Parigi da parte dei Normanni	
	887 Deposizione di Carlo III il Grosso alla dieta di Tibur Arnolfo re di Germania Oddone, duca, viene eletto re di Francia	
	888 Morte di Carlo il Grosso Creazione del regno dell'Alta Borgogna sotto Rodolfo I Berengario del Friuli re d'Italia. Rivolta di Guido di Spoleto	
	895 Primo esempio noto della pluralità di rapporti di vassallaggio (regione della Loira)	
	897 Assassinio di papa Stefano VI	
	899 Anno a partire dal quale gli Ungari effettuano incursioni nel Veneto, in Lombardia, in Baviera e in Svevia Muore Alfredo il Grande, re d'Inghilterra	
900	900 La sede episcopale di Iria Flavia viene trasferita a Santiago di Compostella	
	901 Vittoria di Zamora di Alfonso III il Grande, re cristiano delle Asturie, sui Musulmani Ludovico III di Provenza, il Cieco, imperatore	
	902 Occupazione delle Baleari e della Sicilia da parte dei Saraceni	908 Croce della Vittoria d'Oviedo
	909 Gli Arabi conquistano la Sicilia	
	910 Fondazione dell'abbazia di Cluny	910 *(circa)* Stola e manipola, dette di san Cuthbert
	911 Corrado di Franconia è eletto re di Germania La Lorena si consegna a Carlo il Semplice Trattato di Saint-Clair-sur-Epte	
	912-945 Igor, gran principe di Kiev	

	AVVENIMENTI	OPERE D'ARTE
	913 Simeone (figlio di Boris) è incoronato basileus, associato a Costantino VII La capitale asturiana viene trasferita da Oviedo a León (fino al 1037)	
	914-928 Pontificato di papa Giovanni X	
	918 Morte di Corrado I di Germania	
	919 Enrico I l'Uccellatore, fondatore della dinastia sassone, sale sul trono di Germania Incursione degli Ungari in Lorena	
		920 Prima Bibbia di León
		920-940 Ampliamento delle cripte di Saint-Pierre-le-Vif a Sens
		922 *(prima del)* Tavola d'oro di Saint-Remi di Reims, donata dagli arcivescovi Foulques ed Hervé
	923-936 Rivolta contro Carlo il Semplice, che è sostituito da Roberto, fratello di Oddone; Rodolfo di Borgogna re di Francia	
	924 Gli Ungari devastano la valle del Rodano	925-939 Salterio del re Etelstano
925		925-950 Vangeli di Essen
	926 Viene stabilito il patriarcato bulgaro a Preslav Verdun è incendiata dagli Ungari Gli Ungari calano dalle Ardenne fino a Roma	926-947 *(tra)* Corona di Ugo di Arles donata al busto di san Maurizio di Vienne
	927-942 Oddone, abate di Cluny	
	929 Morte di Carlo III il Semplice L'emiro Abd al-Rahman III assume il titolo di califfo. Fondazione del califfato di Cordova La Boemia viene annessa alla Germania	
	930 Incursione degli Ungari in Borgogna	
	932 Incursione dei Saraceni a Genova	
	933 La Borgogna cisgiurana e transgiurana riunite a formare il regno di Arles	934 *(circa)* Restauro sommario delle rovine di Jumièges per ospitarvi una comunità di dodici monaci
	935 Morte di Venceslao di Boemia	936 *(prima del)* Costruzione di S. Wiperto di Quedlinburg
	936 Ottone I è incoronato re	
	936-954 Luigi IV d'Oltremare re di Francia	
	937 Incursioni degli Ungari attraverso la Germania, l'Italia e la Francia	
	939 Una tappa della riconquista cristiana: vittoria del re del León, Ramiro II, sui Musulmani a Simancas	
	940 La Lorena viene incorporata nell'Impero	
	941-942 Grande carestia nell'Europa occidentale	943 *(prima del)* Costruzione del *Westwerk* dedicato a san Pietro nell'abbazia di Werden
	945-959 Regno personale di Costantino VII, imperatore di Bisanzio	945-976 *(tra)* Stefano II, vescovo di Clermont, fa eseguire dal chierico Alleaume la Vergine d'oro della cattedrale
	946-958 Lotta dei Bizantini contro i Fatimidi di Sicilia	946 Costruzione della cattedrale di Clermont. (Primo deambulatorio a cappelle radiali)
	948-994 Maïeul, abate di Cluny	950-960 Vangeli di Quedlinburg
950	951 Ottone I re di Lombardia	
	952 Flodoardo scrive la Storia della Chiesa di Reims	952 *(circa)* Maestà d'oro di Saint-Martial di Limoges del monaco Gozbert
	953-965 Brunone arcivescovo di Colonia	
	954 Gli Ungari avanzano a Ovest fino a Cambrai e a Sud fino in Lombardia	
	954-986 In Francia, regno di Lotario, figlio di Luigi IV	
	955 Battaglia di Lechfeld: Ottone I sconfigge gli Ungari	955 Inizio della costruzione della cattedrale di Magdeburgo

	AVVENIMENTI	OPERE D'ARTE
		955-981 Costruzione della seconda chiesa dell'abbazia di Cluny (Cluny II)
	959-963 Romano II imperatore di Bisanzio	955 (*dopo il*) Costruzione della chiesa di Saint-Étienne di Déols
		960 Maestà d'oro di san Valeriano a Saint-Pourçain-sur-Sioule
	961 Morte del califfo Abd al-Rahman III	961 (*circa*) Inizio della costruzione della chiesa di S. Ciriaco di Gernrode
	961 (*?*)-972 Sviatoslav gran principe di Kiev	962 (*prima del*) Calice, patena e rilegatura di Evangeliario di san Gauzelin, vescovo di Toul
	962 Ottone I incoronato imperatore a Roma da papa Giovanni XII	962 (*?*) Corona del Sacro Romano Impero
		962-984 Costruzione di Saint-Michel di Aiguilhe au Puy
	963-969 Niceforo II Focas imperatore di Bisanzio	963-980 (*tra ?*) Avori di Magdeburgo
		963-994 Costruzione della cattedrale di Toul da parte di san Gerardo
	965 Rivolta della Lombardia	965 In corso di ricostruzione a Colonia, S. Maria in Campidoglio e il suo chiostro
	965 (*circa*) Widukind scrive la *Storia dei Sassoni*	
	966 Conversione di Harald II di Danimarca Il duca Mieszko di Polonia viene battezzato: fondazione dello Stato polacco cristiano	966 Statuto per New Minster a Winchester
		969 (*circa*) Maestà d'oro di san Lazzaro ad Avallon
		969 Codice di Gereone
	969-976 Giovanni I Zimisce imperatore, apogeo della potenza bizantina	969-976 (*tra*) Crocifisso dell'arcivescovo Gereone di Colonia
	970-971 (*circa*) Comparsa dei titoli della cavalleria	970-980 (*tra*) *Codex Wittekindeus*
		971-984 (*tra*) Benedizionario di Etelvoldo
	972 Matrimonio del figlio di Ottone I con la principessa bizantina Teofano Arrivo di Gerberto d'Aurillac a Reims	972 Diploma di matrimonio di Teofano
	972-1008 Episcopato di Notgero di Liegi	972-1008 (*tra*) Costruzione a Liegi della chiesa di Saint-Jean da parte di Notgero, replica della cappella palatina di Aquisgrana e costruzione della chiesa di Saint-Denis Avorio di Notgero
	973 Muore Ottone I Fondazione del vescovado di Praga	
	973-983 Regno di Ottone II	973-982 (*tra*) Le croci della badessa Matilde di Essen
975		975 L'Apocalisse di Beatus, a Gerona Consacrazione dei sette altari della chiesa abbaziale di Saint-Michel-de-Cuxa
	975-1011 Villigi arcivescovo di Magonza	975-1009 Costruzione della cattedrale di Magonza
	976-1025 Regno personale di Basilio II, imperatore di Bisanzio	976 Soppressione da parte di Adalberone, arcivescovo di Reims, delle cripte occidentali della sua cattedrale e dell'edificio a volta che sorgeva all'entrata della cattedrale carolingia che viene sostituita da un portico torre
	977-993 Episcopato di Egberto di Treviri	977-993 (*tra*) Opere del laboratorio di Treviri sotto l'episcopato di Egberto (reliquiario del piede di sant'Andrea, del santo Chiodo, ecc.)
	977-1002 Tentativo della riconquista araba in Spagna da parte di Al Mansur	977-999 (*tra*) Sevino, arcivescovo di Sens, fa eseguire la Tavola d'oro della sua cattedrale
	980 I Danesi intraprendono la conquista dell'Inghilterra	980 (*circa*) Placca d'avorio *Otto Imperator* e seggio liturgico di Milano Salterio dell'arcivescovo Egberto
	980-1015 Vladimiro I gran principe di Kiev	980-990 (*circa*) Affreschi di Reichenau
	982 Ottone II è vinto dagli Arabi a capo Colonne Gerberto d'Aurillac diviene abate di Bobbio	981-984 *Exultet* di Benevento
	983 (*circa*) La Francia abbandona la sovranità sulle antiche marche carolinge della Spagna	983 *Registrum Gregorii*

	AVVENIMENTI	OPERE D'ARTE
	983-1002 Regno di Ottone III	984 Inizio della ricostruzione della cattedrale di Metz da parte del vescovo Thierry I Vangeli della Sainte-Chapelle
	985 Barcellona viene saccheggiata da Al Mansur	984-1010 (*tra*) Secondo rivestimento della Maestà di santa Fede e fabbricazione della Tavola d'oro dell'altare maggiore di Conques
	985-997 Witigowo abate di Reichenau	
	986 Creazione del primo tribunale privato (abbazia di Cluny)	
	986-987 Luigi V ultimo re carolingio in Francia	
	987-996 Ugo Capeto, re di Francia, fondatore della dinastia capetingia	
	987 (*?*) Battesimo di Vladimiro, gran principe di Kiev	
	988 Il conte di Châlon, per la prima volta, pretende esazioni su liberi contadini, come fossero servi Kiev diventa sede metropolitana	988-1007/1008 Costruzione della cattedrale di Saint-Lambert di Liegi da parte del vescovo Notgero; terminata intorno al 1015
		989-1029 Costruzione della chiesa di Saint-Aignan di Orléans
	990-1031 Guglielmo da Volpiano abate di Saint-Bénigne a Digione	990 (*circa*) Ciborio di S. Ambrogio a Milano
		990-1000 (*circa*) Avori del Maestro di Echternach
		990-1000 (*tra*) Lezionario di Limoges
	991 Gerberto d'Aurillac arcivescovo di Reims	991 (*prima del*) Legatura del *Codex Aureus* di Echternach
	991-998 Richerio (monaco di Saint-Remi di Reims) scrive *Historiae*, cronaca dell'avvento al trono di Ugo Capeto	
	992-1025 Boleslao I il Coraggioso (Chrobry) re di Polonia	
	993-1022 Episcopato di Bernoardo di Hildesheim	993-1022 (*tra*) Laboratorio di Hildesheim sotto l'episcopato di Bernoardo (porte, colonna, candelabri, crocifisso, Vergine, Cristo di Ringelheim)
	994-1049 Odilone abate di Cluny	
	996 Ottone III è incoronato imperatore a Roma	996 Fondazione dell'abbazia di S. Michele di Hildesheim Vangeli di Ottone III a Manchester
	996-1031 Roberto il Pio re di Francia	996-1002 Sacramentario di S. Gereone di Colonia
	997 Al Mansur distrugge la basilica di Santiago di Compostella Morte di sant'Adalberto	996-1019 Ricostruzione della cattedrale di Toul da parte del vescovo Berthold
	997-1038 Regno di Stefano I d'Ungheria	998 (*prima del*) Costruzione di Notre-Dame-de-la-Basse-Oeuvre a Beauvais
	998 Ottone III si insedia a Roma	998 Consacrazione dell'abbazia di Montier-en-Der
	999-1003 Pontificato di Silvestro II (Gerberto d'Aurillac)	
	1000 (*circa*) Venezia stabilisce il suo protettorato sulla Dalmazia e su una parte dell'Istria	1000 (*circa*) Ricostruzione di S. Maria (Mittelzell) di Reichenau Costruzione del *Westwerk* di P. Pantaleone di Colonia Parafrase di Aelfric Vergine d'oro di Essen. Croce di Lotario. Vergine in avorio di Magonza. Legatura dell'Evangeliario di Ottone III. Seggio liturgico di Aquisgrana. 'Tau' dell'abate Morard. Abbone, abate di Fleury, arricchisce gli altari e la tomba di san Benedetto di lamine d'oro e di argento Vangeli di Ottone III (Monaco) Copia del Salterio di Utrecht (Londra, British Museum) Vangeli di Odbert di Saint-Bertin
1000	1000 Ottone III apre la tomba di Carlo Magno; si reca a Gniezno e riconosce l'indipendenza della Polonia a beneficio del duca Boleslao il Coraggioso Svend, re di Danimarca, riprende la conquista dell'Inghilterra	1000-1010 (*tra*) Vangeli di Hitda
		1000-1020 (*tra*) Affreschi di Galliano Evangeliario di Uta Manoscritto di Caedmon (Oxford)
	1001 Santo Stefano è incoronato re d'Ungheria. Fondazione dell'arcivescovado di Gran Roma si solleva contro Ottone III	

AVVENIMENTI	OPERE D'ARTE

AVVENIMENTI

1002 Morte di Ottone III

1002-1024 Regno di Enrico II il Pio o il Santo

1003 Morte di Silvestro II
Incursione dei Saraceni contro Lérins

1004 Conquista della Boemia da parte di Boleslao il Coraggioso
Pisa saccheggiata dai Saraceni
Ultima menzione di una corte vicariale indipendente da un signore

1004-1030 Abbaziato di Gauzlin a Saint-Benoît-sur-Loire

1005 Vittoria di Pisa sui Saraceni a Messina

1005-1006 Grande carestia nell'Europa occidentale

1007-1028 Episcopato di Fulbert a Chartres

1008 Conversione di re Olaf Sköttkonung di Svezia

1009 Distruzione della chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme

1009-1036 Episcopato di Meinwerk a Paderborn

1010 (*circa*) Guerra tra Firenze e Fiesole

1012-1045 Il papato sotto l'influenza dell'aristocrazia romana

1014 Enrico II è incoronato imperatore
Presa di Londra da parte dei Danesi; Svend diventa re d'Inghilterra

1014-1016 Sottomissione della Bulgaria e organizzazione del protettorato bizantino

1015 Gli Arabi prendono e incendiano Pisa
I Pisani scacciano gli Arabi dalla Sardegna

1016/1017-035 Canuto il Grande re di Danimarca e d'Inghilterra

1019-1054 Iaroslav il Saggio gran principe di Kiev

1020 I più antichi testi dove si parla di contratto di vassallaggio (contea di Barcellona)

1021 I Bizantini riprendono Messina

OPERE D'ARTE

1001-1009 Costruzione di Saint-Martin-du-Canigou

1001-1018 Ricostruzione di Saint-Bénigne di Digione

1002-1012 (*tra*) Sacramentario di Enrico II

1002-1022 (*tra*) Vangeli di Bernoardo

1002-1024 (*tra*) Ambone di Aquisgrana
Antependium di Aquisgrana
Antependium di Basilea
Manto imperiale di Enrico II
Altare portatile di Enrico II

1003 Inizio della ricostruzione di Saint-Martin di Tours

1003-1031 (*tra*) Ordinazione di Roberto il Pio e di Costanza di Provenza al monaco Odoranne della cassa di san Saviniano di Saint-Pierre-le-Vif a Sens

1004 (*dopo il*) Vangeli, detti di Gaignières di Roberto il Pio

1005 Inizio della ricostruzione di Saint-Remi di Reims
Cofanetto del Museo di Pamplona

1006 (*circa*) Croce della regina Gisella. Legatura dell'Evangeliario della badessa Uta di Niedermünster

1007 Fondazione della chiesa di Beaulieu-lès-Loches da parte di Folco Nerra

1007-1014 (*tra*) Evangeliario di Enrico II

1007-1019 Ricostruzione parziale di Saint-Philibert di Tournus

1009 Incendio della cattedrale di Magonza il giorno stesso della sua consacrazione

1010 Inizio della costruzione della chiesa abbaziale di S. Michele di Hildesheim

1014 (*prima del*) Costruzione della torre occidentale della chiesa di Saint-Germain-des-Prés

1015-1028 Costruzione della cattedrale di Strasburgo

1016-1020 (*circa*) *Liber Vitae* col re Canuto

1016-1030 (*circa*) Messale di Roberto di Jumièges

1017 Costruzione della cappella di S. Bartolomeo di Paderborn

1318-1045 (*tra*) Coperta dell'Evangeliario dell'arcivescovo Ariberto

1019 Consacrazione della chiesa di Saint-Martin di Aime

1919-1040 Costruzione di S. Vincenzo di Cardona

1320 Sacramentario di Fulda

1023 Affreschi di Fulda

1024 (*circa*) Inizio della costruzione della chiesa di Bernay
Croce dell'Impero (Iscrizione di Corrado II)

AVVENIMENTI	OPERE D'ARTE

AVVENIMENTI

1024-1039 Regno di Corrado II il Salico, fondazione della dinastia dei Franconi

1025

1027 Corrado II è incoronato imperatore a Roma

1029 Sancho III, re di Navarra, eredita la contea di Castiglia e divide il regno in Aragona, Castiglia e Navarra
Primo principato normanno in Campania (Aversa)

1030 Canuto il Grande signore della Norvegia

1031 Fine del califfato degli Omayyadi a Cordova

1031-1060 In Francia, regno di Enrico I

1032 (*prima*) L'aristocrazia si impadronisce del potere a Venezia

1032-1033 Grande carestia in Occidente, soprattutto in Francia

1033 Il regno di Borgogna incorporato nell'Impero

1033-1109 Sant'Anselmo

1034 Sacco di Bona da parte dei Pisani e dei Genovesi

1035 Morte di Canuto il Grande: smembramento del suo impero

1035-1065 Ferdinando I il Grande re di Castiglia. Nascita del regno di Castiglia

1037 Il León viene riunito al regno di Castiglia da Ferdinando I

1038 San Giovanni Gualberto, riformatore della regola benedettina e della vita civile fiorentina, fonda Vallombrosa

1039-1056 Regno di Enrico III

1040 (*circa*) Rodolfo il Glabro scrive *Historiarum libri quinque*

1040 Siracusa viene presa dai Bizantini
Proclamazione della Pace di Dio

1042-1066 Regna in Inghilterra Edoardo il Confessore (ultimo re anglosassone d'Inghilterra)

1043 I Normanni iniziano la conquista dei possedimenti bizantini in Sicilia

1043-1045 Grande carestia in Occidente

1044 Sollevazione dei borghesi a Milano

1046 Enrico III è incoronato imperatore
Prima menzione di omaggio ligio (Vendôme)

1049-1054 Leone IX papa: premesse della riforma gregoriana

1049-1109 Sant'Ugo abate di Cluny

1050

OPERE D'ARTE

1024-1039 (*tra*) 'Cresta' della corona del Sacro Romano Impero (sotto Corrado II)

1025 Fondazione dell'abbazia di Limburg an der Haardt

1025-1040 (*circa*) Costruzione di S. Maria di Ottmarsheim

1030 (*circa*) Inizio della ricostruzione della cattedrale di Spira da parte di Corrado II
Messale di Magonza
Codex Aureus di Echternach

1030-1050 (*tra*) Evangeliario di Salisburgo (Monaco)

1030 (*dopo il*) Cripta di Saint-Étienne di Auxerre

1031 Consacrazione dell'abbazia di Echternach

1033-1035 Costruzione della chiesa di Hastière-par-delà

1037 Dedicazione della cattedrale di Chartres
Termine della costruzione della chiesa di S. Sofia di Kiev

1039 Evangeliario di Brema

1039 (?)-1040(?) Consacrazione della cattedrale di Metz

1039-1056 (*tra*) Croce e legatura dell'Evangeliario della badessa Teofano di Essen

1040 (*circa*) Fine della costruzione di S. Maria Maggiore di Lomello
Croce e altare portatile della contessa Gertrude

1040 Consacrazione della cattedrale di Como

1040-1050 (*circa*) Costruzione del portico torre di Saint-Benoît-sur-Loire

1043-1046 (*tra*) *Codex Aureus* di Spira

1045 (*circa*) Costruzione del *Westwerk* e della cripta dell'abbazia di Essen

1046 Dedicazione di Sainte-Gertrude di Nivelles

1049 (*prima del*) Costruzione del campanile di Saint-Hilaire-le-Grand a Poitiers

1049 (*circa*) Compimento della costruzione di Saint-Remi di Reims

1050 (*prima del*) Costruzione della torre occidentale di S. Maria (Mittelzell) di Reichenau

1050 (*circa*) Apocalisse di Saint-Sever
Sacramentario di Mont-Saint-Michel (New York)
Apocalisse di Burgo de Osma
Messale di Saint-Denis
Salterio di Saint-Germain-des-Prés

	AVVENIMENTI	OPERE D'ARTE
1050		1050 *(circa)* Vangeli di Bamberga Vangeli di Reichenau (Berlino)
		1050-1060 *(circa)* Costruzione di S. Maria in Campidoglio di Colonia
		1050-1065 *(tra)* Vangeli della contessa Giuditta di Fiandra
		1050-1075 *(tra)* Vangeli di Colonia (Berlino)
		1051-1076 *(tra)* Vergine del vescovo Imad di Paderborn
	1052 I Pisani distruggono Palermo	
	1053 Papa Leone IX è battuto dai Normanni a Civitate; è prigioniero a Benevento	
	1054 Scisma di Michele Cerulario, rottura definitiva tra la Chiesa d'Oriente e la Chiesa d'Occidente Divisione del regno di Kiev in principati	
	1055 Al concilio di Firenze l'imperatore Enrico III dichiara Firenze « città dell'Impero »	
	1056-1060 Sommosse a Milano contro il clero	
	1056-1106 Regno di Enrico IV	
	1057 A Bisanzio sale al trono la dinastia dei Comneni	1057 Consacrazione della cattedrale di Auxerre
	1057-1063 Torbidi milanesi contro l'autorità arciepiscopale	
	1058 Desiderio abate di Montecassino	
	1059 Concilio Laterano Roberto il Guiscardo si impadronisce della Puglia e della Calabria e si fa riconoscere duca da papa Nicola II	1059 Reliquiario di san Giovanni Battista di León
	1060-1061 Roberto il Guiscardo riprende la Sicilia ai Musulmani	1060 Inizio della costruzione di Saint-Savin-sur-Gartempe
		1060-1062 *(circa)* Inizio della costruzione della cattedrale di Pisa
	1060-1108 In Francia, regno di Filippo I	
	1061 Gli Almoravidi assumono il potere nell'Africa del Nord	1061 Termine della costruzione della cattedrale di Spira
		1062 Fondazione dell'abbazia aux Hommes (Saint-Étienne) e dell'abbazia aux Dames (la Trinité) a Caen
	1063 ' Crociata ' borgognona in Spagna I Pisani distruggono la flotta araba nel porto di Palermo	1063 Consacrazione della chiesa di S. Lucio a Werden Croce di re Ferdinando I
		1065 *(circa)* Porte di S. Maria in Campidoglio di Colonia
		1065 Consacrazione della chiesa di S. Maria in Campidoglio di Colonia
	1066 Battaglia di Hastings: Guglielmo il Bastardo, duca di Normandia, conquista l'Inghilterra	1066 *(prima del)* Legatura dei Vangeli di Giuditta di Fiandra
	1066-1087 *(tra)* La più antica carta di infeudazione conservata (Inghilterra)	1066-1077 *(tra)* Tappezzeria della regina Matilde di Bayeux
		1067 *(prima del)* Consacrazione della cattedrale di Acqui
		1067 Consacrazione della chiesa abbaziale di Jumièges
		1068 Inizio della costruzione di Saint-Étienne di Nevers
	1069 Matilde diviene contessa di Toscana	1070 *(circa)* Reliquiario de la Cogolla
	1070-1089 Lanfranco arcivescovo di Canterbury. Riforma della Chiesa inglese	
	1071 Roberto il Guiscardo prende Bari: i Bizantini sono cacciati dall'Italia e Romano IV, imperatore di Bisanzio, battuto dai Turchi, abbandona l'Asia Minore	
	1073-1085 Pontificato di Gregorio VII. Riforma gregoriana	
1075	1075 Inizio della lotta delle Investiture fra l'Impero e il papato	1075 *(circa)* Cristo di Essen-Werden
	1077 L'imperatore Enrico IV si umilia a Canossa davanti a papa Gregorio VII	1075 Arca Santa di Oviedo

Bibliografia

1. ADHÉMAR (Jean), *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, « Studies of the Warburg Institute », VII, London, Warburg Institute, 1937. Ristampa, Kraus reprint, New York, 1968.

2. ALEXANDER (J.J.G.), *Norman Illumination at Mont St. Michel, 996-1100*, Oxford, Clarendon Press, 1970.

3. AMANN (Émile) e DUMAS (Auguste), *L'Église au pouvoir des laïques (888-1057)*, in FLICHE (Augustin) e MARTIN (Victor), *Histoire générale de l'Église*, VII, Paris, Bloud et Gay, 1948.

4. ANFRAY (Marcel), *L'Architecture normande, son influence dans le Nord de la France aux XI^e et XII^e siècles*, Paris, A. Picard, 1939.

5. *Ars Sacra. Katalog der Ausstellung Kunst des frühen Mittelalters*, München, Prinz Carl Palais, 1950.
Catalogo compilato da A. BOECKLER.

6. ARSLAN (Wart), *L'architettura romanica veronese*, Verona, Tip. veronese, 1933

7. *Art du Haut Moyen Âge dans la région alpine, Actes du III^e Congrès international pour l'étude du Haut Moyen Âge (1951)*, Olten e Lausanne, Urs Graf Verlag, 1954.

8. *L'art roman, catalogue d'exposition du « Conseil de l'Europe »*, Barcelona e Santiago de Compostela, 1961.
Catalogo compilato dal conservatore delle Arti del Libro di Barcellona.

9. *L'Art roman à Saint-Martial de Limoges, catalogue d'exposition*, Limoges, Musée Municipal, 1950.

10. AUBERT (Marcel), *Saint-Benoît-sur-Loire*, in *Congrès archéologique de France*, XCIII, 1930, pp. 569-656.

11. AVERY (Myrtilla), *The Exultet Rolls of South Italy*, II, « Illuminated Manuscripts of the Middle Ages », Princeton, University Press, 1936.

12. AVRIL (François), *Notes sur quelques manuscrits bénédictins normands du XI^e et du XII^e siècle*, in « Mélanges d'archéologie et d'histoire », LXXVI, (1964), pp. 491-525; LXXVII (1965), pp. 209-248

13. AVRIL (François), *L'Influence du style franco-saxon au Mont-Saint-Michel*, in *Art de Basse-Normandie*, XL, 1966, pp. 35-39.

14. BABELON (Jean), *L'Orfèvrerie française*, « Arts, Styles et Techniques », Paris, Larousse, 1946.

15. BALTRUSAITIS (Jurgis), *La Stylistique ornementale dans le sculpture romane*, Paris, E. Leroux, 1931.

16. BALTRUSAITIS (Jurgis), *L'Église cloisonnée en Orient et en Occident*, Paris, Editions d'Art et d'Histoire, 1941.

17. BANDMANN (Günther), *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin, Gebr. Mann, 1951.

18. BANGE (E.F.), *Eine bayerische Malerschule des 11. und 12. Jahrhunderts*, München, Verlag Hugo Schmidt, 1923.

19. BARON (Edith), *Mainzer Buchmalerei in karolingischer und frühottonischer Zeit*, in « Jahrbuch für Kunstwissenschaft », VII, 1930, pp. 107-129.

20. BAUERREISS (Romuald), *Seeon in Oberbayern, eine bayerische Malschule des beginnenden 11. Jahrhunderts*, in *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige*, L, 1932, pp. 529-555.

21. BAUERREISS (Romuald), *Gab es eine « Reichenauer Malschule » um die Jahrtausendwende?*, in *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige*, LXVIII, 1957, pp. 10-72.

22. BAUERREISS (Romuald), *Ueber die angeblichen Reichenauer Malermönche Eburnant und Ruodprecht um das Jahr 1000*, in *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige*, LXXXVI, 1965, pp. 36-40.

23. BAUERREISS (Romuald), *Eine Riesenbibel des 11. Jahrhunderts angeblich für das Kloster St. Mang in Füssen*, in *Festschrift Max Spindler zum 75. Geburtstag*, München, Beck, 1969, pp. 91-97.

24. BECKER (Walter), *Die Totenerweckung Christi in der Georgskirche in Oberzell*, Köln, Kleikamp, 1959. *Tesi.*

25. BECKWITH (John), *Early Mediæval Art*, *London*, Thames and Hudson - New York, Frederick A. Praeger, 1964.

26. BECKWITH (John), *Problèmes posés par certaines sculptures sur ivoire du Haut Moyen Âge*, in *Les Monuments historiques de la France*, XII, 1966, pp. 12-17.

27. BEISSEL (Stephan), *Die Bilder der Handschrift Kaisers Otto im Münster zu Aachen*, Aachen, Barth, 1886.

28. BEISSEL (Stephan), *Des Hl. Bernward Evangelienbuch im Dom zu Hildesheim*, Hildesheim, Lax, 1891.

29. BEISSEL (Stephan), *Das Evangelienbuch Heinrichs III. aus dem Dom zu Goslar in der Bibliothek zu Uppsala*, Düsseldorf, Schwann, 1900.

30. BELLMANN (Friedrich), *Zur Bau- und Kunstgeschichte der Stiftskirche von Nivelles*, « Münchener Beiträge zur Kunstgeschichte », 8, München, Neuer Filser Verlag, 1941.

31. BELTING (Hans), *Studien zur Beneventanischen Malerei*, « Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie », VII, Wiesbaden, Steiner, 1968.

32. BERNHEIMER (Richard), *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München, Bruckamann, 1931.

33. BERTAUX (Émile), *L'Art dans l'Italie méridionale. I: De la fin de l'empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Paris, A. Fontemoing, 1904. Ristampa, Kraus reprint, New York, 1968.

34. BESELER (Hartwig) e ROGGENKAMP (Hans), *Die Michaeliskirche in Hildesheim*, Berlin, Gebr. Mann, 1954.

35. BEZOLD (Gustav von), *Zur Geschichte der romanischen Baukunst in der Erzdiözese Mainz*, in « Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft », VIII-IX, 1936, pp. 1-88.

36. BIEHN (Heinz), *Dier Kronen Europas*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1957.

37. BISCHOFF (Bernhard), *Literarisches und künstlerisches Leben in St. Emmeram (Regensburg) während des frühen und hohen Mittelalters*, « Mittelalterliche Studien », II, Stuttgart, Hiersemann, 1967, pp. 77-115.

38. BISCHOFF (Bernhard), *Kreuz und Buch im Frühmittelalter und in den ersten Jahrhunderten der spanischen Reconquista*, « Mittelalterliche Studien », II, Stuttgart, Hiersemann, 1967, pp. 284-303.

39. BISCHOFF (Bernhard), *Das biblische Thema der Reichenauer « visionären Evangelisten »*, « Mittelalterliche Studien », II, Stuttgart, Hiersemann, 1967, pp. 304-311.

40. BISCHOFF (Bernhard), *Die künstlerische Bedeutung von Lorsch im Spiegel seiner Handschriften*, in *Die Reichsabtei Lorsch. Festschrift zum Gedenken an ihre Stiftung 764*, Heidelberg, Hess. Hist. Kommission, in corso di stampa.

41. BLOCH (Peter), *Das Hornbacher Sakramentar und seine Stellung innerhalb der frühen Reichenauer Buchmalerei*, Basel, Birkhäuser, 1956.
Tesi.

42. BLOCH (Peter), *Die beiden Reichenauer Evangeliare im Kölner Domschatz*, in *Kölner Domblatt*, 16-17, 1959, pp. 32 sg.

43. BLOCH (Peter), *Zum Dedikationsbild im Lob des Kreuzes des Hrabanus Maurus*, in *Das erste Jahrtausend*, I, 1962, pp. 471-494.

44. BLOCH (Peter), *Das Reichenauer Einzelblatt mit den Frauen am Grabe im Hess. Landesmuseum Darmstadt*, in *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, 3, 1963, pp. 25-43.

45. BLOCH (Peter), *Das Sakramentar von St. Gereon*, München, Piper, 1963.

46. BLOCH (Peter), *Novum Opus facere me cogis*, in *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburtstag*, Marburg an der Lahn, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität, 1967, pp. 119-128.

47. BLOCH (Peter), *Der Darmstädter Hitda-Codex*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1968.

48. BLOCH (Peter) e SCHNITZLER (Hermann), *Die ottonische Kölner Malerschule*, I, catalogo e tavole; II, testo, Düsseldorf, Schwann, 1967-1970.

49. BOECKLER (Albert), *Die Reichenauer Buchmalerei*, in *Die Kultur der Abtei Reichenau*, 1925, pp. 956-998.

50. BOECKLER (Albert), *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, Berlin-Leipzig, Walter de Gruyter, 1930.

51. BOECKLER (Albert), *Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III.*, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1933.

52. BOECKLER (Albert), *Der Codex Witterkindeus*, Leipzig, Harrassowitz, 1938.

53. BOECKLER (Albert), *Bildvorlagen der Reichenau*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », XI, 1943-1944, pp. 7-29.

54. BOECKLER (Albert), *Kölner ottonische Buchmalerei*, in *Beiträge zur Kunst des Mittelalters*, 1950, pp. 144-149.

55. BOECKLER (Albert), *Das Erhardbild im Utacodex*, in *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, University Press, 1954, pp. 219-230.

56. BOECKLER (Albert), *Ottonische Kunst in Deutschland*, in *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, II, *I problemi comuni dell'Europa postcarolingia*, 1955, pp. 329-353.

57. BOCKLER (Albert), *Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit*, Königstein im Taunus, K.R. Langewiesche, 4ª ed., 1952.

58. BOECKLER (Albert), *Das Perikopenbuch Heinrichs II.*, Berlin, Mann, 1944; Stuttgart, Reelam, 1960.

59. BOECKLER (Albert), *Ikonographische Studien zu den Wunderszenen in der ottonischen Buchmalerei der Reichenau*, Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philos. Hist. Klasse, Abhandlungen, N.F., 52, München, Beck, 1961.

60. BOECKLER (Albert), *Das Züricher Notkerbild und die St. Galler Buchmalerei im 11. Jahrhundert*, in *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburtstag*, Marhurg an der Lahn, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität, 1967, pp. 161-166.
Opera postuma.

61. BONY (Jean), *La Technique normande du mur épais à l'époque romane*, in « Bulletin monumental », XCVIII, 1939, pp. 153-188.

62. BORCHGRAVE D'ALTENA (Joseph de), *Art mosan*, Bruxelles, Charles Dessart, 1951.

63. BORCHGRAVE D'ALTENA (Joseph de), *Reliefs carolingiens et ottoniens*, in « Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, 23, 1/2, 1954, pp. 21-52.

64. BOTTINEAU (Yves), *Les Chemins de Saint-Jacques*, « Bibliothèque historique », Paris, Arthaud, 1964.

65. BOUILLET (A.) e SERVIÈRES (L.), *Sainte Foy, vierge et martyre*, Rodez, Carrère, 1900.

66. BOUSQUET (Louis), *Authenticité du transfert des reliques de sainte Foy d'Agen à Conques*, in « Revue du Rouergue », janvier-mars 1953, pp. 1-30.

67. BOUTEMY (André), *L'Illustration de la Vie de saint Amand*, in Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art », 10, 1940, pp. 231-249.

68. BOUTEMY (André), *Les Enlumineurs de l'abbaye de Saint-Amand*, in « Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art », 12, 1942, pp. 131-167.

69. BOUTEMY (André), *La Miniature (VIII^e-XII^e siècle)*, in *Histoire de l'église en Belgique*, 2, 1946, pp. 311 sg.

70. BOUTEMY (André), *Une Bible enluminée de Saint-Vaast d'Arras*, in « Scriptorium », 4, 1950, pp. 67-81.

71. BOUTEMY (André), *Manuscrits préromans du pays mosan*, in *L'Art mosan*, 1953, pp. 51-70.

72. BRAUN (Joseph), *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, München, G. Koch, 1924, 2 voll.

73. BRAUN (Joseph), *Das christliche Altargerät*, München, M. Hueber Verlag, 1924, 2 voll.; nuova ed., 1932.

74. BRAUN (Joseph), *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, *Freiburg im Breisgau*, Herder, 1940.

75. BRÉHIER (Louis), *L'Art en France, des invasions barbares à l'époque romane*, « A travers l'art français », Paris, La Renaissance du Livre, 1930.

76. BRØNDSTED (Johannes), *Early English Ornament*, London, Hachette, 1924.

77. BRUCH (B.) e BÖHME (W.), *Das Evangelistar Heinrichs III. in der Staatsbibliothek zu Bremen*, in « Kurtrierisches Jahrbuch », 8, 1968, pp. 34-58; 9, 1969, p. 45-69.

78. BUCHTHAL (Hugo), *Byzantium and Reichenau*, « Byzantine Art and European Art », Atene, 1966, pp. 43-60.

79. BUDDENSIEG (Tilmann), *Die Basler Altartafel Heinrich II.*, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XIX, 1957, pp. 133-193.

80. BUDDENSIEG (Tilmann), *Beiträge zur ottonischen Kunst in Niedersachsen*, in *Miscellanea pro arte. Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres am 13. Januar 1965*, Düsseldorf, Schwann, 1965, pp. 68-76.

81. BUDDENSIEG (Tilmann), *Zur ottonischen Buchmalerei und Elfenbeinskulptur in Sachsen*, in *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburtstag*, Marburg an der Lahn, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität, 1967, pp. 93-114.

82. *Byzance et la France médiévale. Manuscrits è peintures du II^e au XVI^e siècle, Catalogue d'exposition*, Paris, Bibliothèque nationale, 1958.
Catalogo compilato da Jean PORCHER.

83. CAMES (Gérard), *Byzance et la peinture romane de Germanie*, Paris, A. et J. Picard, 1966.
Tesi.

84. CATTANEO (Raffaele), *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*, Venezia, F. Ongania, 1888.

85. CESCHI (Carlo), *Architettura romanica genovese*, Milano, Alfieri, 1954.

86. CHRIST (Hans), *Die sechs Münster der Abtei Reichenau von der Gründung bis zum Ausgang des zwölften Jahrhunderts*, Reichenau/Bodensee, Keller, 1956.

87. *Cimelia Monacensia. Wertvolle Handschriften und frühe Drucke der Bayerischen Staatsbibliothek*, München - Wiesbaden, Reichert, 1970.

88. CLAPHAM (Alfred William), *English Romanesque Architecture before the Conquest*, Oxford, Clarendon Press, 1930.

89. CLEMEN (Paul), *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf, Schwann, 1916, 2 voll.

90. COLIN (Jean), *La Plastique « gréco-romaine » dans l'empire carolingien*, in « Cahiers archéologiques », II, 1947, pp. 87-99.

91. CONANT (Kenneth John), *Mediæval Academy Excavations at Cluny. VII*, in « Speculum », XXIX, 1954, pp. 1-12.

92. CONANT (Kenneth John), *Carolingian and Romanesque Architecture, 800 to 1200*, « The Pelican History of Art », Harmondsworth, Penguin Books, 1959; 2ª ed., 1966.

93. CONANT (Kenneth John), *Cluny II and Saint-Benigne, Dijon*, in *Archeologia*, XCIX, 1965, pp. 179-194.

94. CONANT (Kenneth John), *Cluny. Les églises et la maison du chef d'ordre*, Paris, Klincksieck - Cambridge (Mass.), The Mediæval Academy of America, 1968.

95. CONWAY (Martin), *The Abbey of Saint-Denis and its Treasures*, in « Archeologia », LXVI, 1914-1915, pp. 103 sg.

96. COOK (Walter William Spencer) e GUDIOL RICART (José), *Pintura e imagineria románicas*, « Ars Hispaniae », VI, Madrid, Plus-Ultra, 1950.

97. COURAJOD (Louis), *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896), publiées sous la direction d'Henry Lemonnier et André Michel, I, Origines de l'art roman et gothique*, Paris, A. Picard, 1889.
Un precursore della storia dell'arte dell'Alto Medioevo.

98. COURTENS (André), *Belgique romane. Architecture, art monumental*, Paris, Braun e Bruxelles, Vokaer, 1970.

99. CROZET (René), *L'Art roman en Poitou*, Paris, H. Laurens, 1948.

100. CROZET (René), *Les représentations anthropo-zoomorphiques des évangélistes dans l'enluminure et dans la peinture murale aux époques carolingienne et romane*, in *Cahiers de la Civilisation médiévale*, I, 1958, p. 182.

101. D'ANCONA (Paolo), *La Miniatura italienne du X^e au XVI^e siècle*, tradotto dall'italiano da Pierre Poirier, Paris e Bruxelles, Van Oest, 1925.

102. D'ANCONA (P.) e AESCHLIMANN (E.), *Die Kunst der Buchmalerei. Eine Anthologie illustrierter Festschriften vom 6. bis zum 16. Jahrhundert*, Köln, Phaldon, 1969.

103. DARCEL (Alfred), *Trésor de l'église de Conques*, Paris, Didron, 1861.

104. DEANESLY (Margaret), *The Pre-Conquest Church in England*, London, Black, 1961.

105. DEÉR (Josef), *Die abendländische Kaiserkrone des Hochmittelalters*, in « Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte », 7, Zürich, 1949, pp. 53 sg.

106. DEÉR (Josef), *Der Ursprung der Kaiserkrone*, in « Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte », 8, Zürich, 1950, pp. 51-87.

107. DEHIO (Georg Gottfried) e BEZOLD (Gustav von), *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttgart, J. G. Gotta, 1884-1901, 2 voll. di testo - 5 voll. di tavole.

108. DEMUS (Otto), *Byzantine Art and the West*, New York, New York University Press, 1970 - London, Weidenfeld and Nicolson, 1970.

109. DEMUS (Otto) e HIRMER (Max), *Romanische Wandmalerei*, München, Hirmer Verlag, 1968.

110. DESCHAMPS (Paul), *Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane*, in « Bulletin monumental », LXXXIV, 1925, pp. 5-98.

111. DESCHAMPS (Paul), *L'Orfèvrerie à Conques vers l'an mille*, in « Bulletin monumental », 106, 1948, pp. 75-93.

112. DESHOULIÈRES (François), *Au début de l'art roman. Les églises de l'onzième siècle en France*, « À travers l'art français », Paris, La Renaissance du Livre, 1929.

113. DESLANDES (Yvonne), *Les Manuscrits décorés au XI^e siècle à Saint-Germain-des-Prés par Ingelard*, in « Scriptorium », 9, 1955, pp. 3-16.

114. *Deutsche Königspfalzen. Beiträge zu ihrer historischen und archäologischen Erforschung*. « Veröffentlichungen des Max-Planck-Inst. für Geschichte », XI, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1963-1966, 2 voll.

115. DICKSON (Marcel e Christiane), *Les Églises romanes de l'ancien diocèse de Châlon. Cluny et sa région*, Mâcon, Protat, 1935.

116. DOBERER (Erika) e FILLITZ (Hermann), *Studien zu dem Ambo Kaiser Heinrichs II. im Dom zu Aachen*, in *Karolingische und ottonische Kunst*, Wiesbaden, Steiner, 1957, pp. 308-359.

117. DODWELL (Charles R.), *The Canterbury School of Illumination 1066-1200*, Cambridge, The University Press, 1954.

118. DODWELL (C.R.) e TURNER (D. H.), *Reichenau Reconsidered. A Re-Assessment of the Place of Reichenau in Ottonian Art*, « Warburg Institute Surveys », 2, London, Warburg Institute, 1965.

119. DOMINGUEZ BORDONA (Jesus), *Dei spanische Buchmalerei vom 7.-17. Jahrhundert*, München, Kurt Wolff, 1930, 2 voll.
Edizione spagnola: Manuscritos con pinturas, *Madrid*, 1933, 2 voll.

120. DUBY (Georges), *Adolescence de la chrétienté occidentale 980-1140*, « Art, Idées, Histoire », Genève, Albert Skira, 1967.
Saggio di sintesi.

121. DURAND (Georges), *Églises romanes des Vosges*, Paris, Champion, 1913.

122. DURLIAT (Marcel), *L'Art roman en Espagne*, Paris, Braun et Cie, 1962.

123. DURLIAT (Marcel), *Les Premiers Essais de décoration des façades en Roussillon au XIe siècle*, in « Gazette des Beaux-Arts », 6° periodo, LXVII, 108° anno (1966), pp. 65-78.

124. DURLIAT (Marcel), *L'Art roman en France. État des questions*, in « Anuario de estudios medievales », I, 1968, pp. 609-627.

125. EFFMANN (Wilhelm), *Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden*, Strasbourg, Heitz, 1899; Berlin, 1922, 2 voll.

126. EHL (Heinrich), *Die ottonische Kölner Buchmalerei*, Bonn-Leipzig, Kurt Schroeder, 1922.

127. ELBERN (Victor H.), [sotto la direzione di], *Des erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland am Rhein und Ruhr*, Düsseldorf, Schwann, 1962-1964.
2 volumi di testo e 1 volume di tavole. Consultare più particolarmente, nel tomo II, le pp. 1014-1042.

128. ELBERN (Victor H.) e REUTHER (Hans), *Der Hildesheimer Domschatz*, Hildesheim, August Lax, 1969.

129. ERDMANN (Carl), *Das ottonische Reich als Imperium Romanum*, in « Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters », 6, 1943.

130. EUW (Anton von), *Zu den Quellen der ottonischen Kölner Buchmalerei*, in *Das erste Jahrtausend*, II, Düsseldorf, Schwann, 1964, pp. 1043-1067.

131. EVANS (Joan), *The Romanesque Architecture of the Order of Cluny*, Cambridge, The University Press, 1938.

132. FALKE (Otto von), SCHMIDT (Robert) e SWARZENSKI (Georg), *Der Welfenschatz. Der Relinquienschatz des Braunschweiger Domes aus dem Besitze des herzöglichen Hauses Braunschweig-Lüneburg*, Frankfurt am Main, Frankfurter Verlagsanstalt, 1930.

133. FAUSER (Aloys), *Die Bamberger Apokalypse*, Wiesbaden, Insel Verlag, 1958.

134. FERRANDIS (José), *Marfiles Arabes de Occidente*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1939-1940, 2 voll.

135. FILLITZ (Hermann), *Studien zur römischen Reichskrone*, in « Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien », 50, 1953, pp. 23-52.

136. FILLITZ (Hermann), *Die Edelsteinordnung auf der Riechskrone und ihre Beziehung zur Spätantike*, in « Oesterreichische Zeitschrift für Denkmalpflege », a. X, 1956, pp. 38-45.

137. FILLITZ (Hermann), *Das Evangelisten-Relief vom Ambo Kaiser Heinrichs II. im Aachener Münster*, in « Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie », 3, 1957, pp. 360-367.

138. FILLITZ (Hermann), *Das Kreuzreliquiar Kaiser Heinrichs II. in der Schatzkammer der Münchner Residenz*, in « Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst », 3 F., 9/10, 1958-1959, pp. 15-31.

139. FILLITZ (Hermann), *Die Wiener Gregor-Platte. Ein Beitrag zum lothringischen Elfenbeinrelief des 10. Jahrhunderts*, in « Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien », N.F., 22, 1962, pp. 7-22.

140. FILLITZ (Hermann), *Ein Fuldaer Goldrelief der ottonischen Zeit*, in *Miscellanea pro arte*, Düsseldorf, Schwann, 1965, pp. 77-82.

141. FILLITZ (Hermann), *Die Krone des Heiligen Römischen Reiches. Zur Rekonstruktion der ursprünglichen Form*, in *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburtstag*, Marburg an der Lahn, Verlag der Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität, 1967, pp. 21-26.

142. FILLITZ (Hermann), *Zwei Elfenbeinplatten aus Süditalien*, « Monographien Abegg-Stiftung », 2, Bern, Abegg-Stiftung, 1967.

143. FILLITZ (Hermann), *Das Mittelalter*, 1, « Propyläen Kunstgeschichte », v, Berlin, Propyläen Verlag, 1970.

144. FIRMIN (Broeder) [fratello Firmin], *De Romaansche Kerkelijke Bouwkunst in West-Vlaanderen*, Gent, Sint-Lukas-kunst dukschool, 1940.

145. FISHER (Ernest Arthur), *The Greater Anglo-Saxon Churches: an Architectural-Historical Study*, London, Faber and Faber, 1962.

146. FOCILLON (Henri), *L'Art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes*, Paris, Ernest Leroux, 1931.
Nuova edizione, Paris, P.U.F., 1964.

147. FOCILLON (Henri), *Art d'Occident. Le Moyen Âge roman et gothique*, Paris, A. Colin, 1938; 2a ed. 1947; nuova ed. 1965, 2 voll.
Consultare di preferenza l'edizione di Iean Bony, The art of the West in the Middle Ages, *Landon, Phaldon Press, 1963, 2 voll. L'edizione francese in formato tascabile, 1965, 2 voll., si basa sull'edizione di J. Bony.*

148. FOCILLON (Henri), *Recherches récentes sur la sculpture romane en France au XIe siècle*, in « Bulletin monumental », XCVII, 1938, pp. 49-72.

149. FOCILLON (Henri), *Moyen Âge. Survivances et réveils. Études d'Art et d'Histoire*, New York, Brentano's, 1943, 2a ed. Montréal, Valiquette, 1945.
Una ristampa dell'edizione canadese è stata fatta nel 1949 da Raymann a Parigi.

150. FOCILLON (Henri), *L'An mil*, « Collection Henri Focillon », II, Paris, A. Colin, 1952.
Opera postuma.

151. FOLZ (Robert), *La Naissance du Saint-Empire*, « Le Mémorial des siècles », Paris, Albin Michel, 1967.

152. FRANCOVICH (Geza de), *Arte carolingia ed ottoniana in Lambardia*, in « *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* », VI, 1942-1944, pp. 115-252.

153. FRANCOVICH (Geza de), *Problemi della pittura e della scultura preromanica*, in *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo.* II, *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia*, Spoleto, 1955, pp. 365-519.

154. FRANKL (Paul), *Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst*, « Handbuch der Kunstwissenschaft », Wildpark - Potsdam, Athenaion, 1926.

155. FROLOW (Anatole), *La Relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris, Institut français d'études byzantines, 1961.
Tesi.

156. FUCHS (Aloïs), *Zum Problem der Westwerke*, in *Karolingische und ottonische Kunst*, 1957, pp. 109-117.

157. GABORIT-CHOPIN (Danielle), *La Décoration des manuscrits à Saint-Martial de Limoges et en Limousin du IXe au XIIe siècle*, « Mémoires et Documents publiés par la Société de l'École des Chartres », XVIII, Genève - Paris, Droz, 1969.

158. GAILLARD (Georges), *Les Débuts de lo sculpture romane espagnole: León, Jaco, Compostelle*, Paris, P. Hartmann, 1938.
Tesi.

159. GAILLARD (Georges), *Premiers Essais de sculpture monumentale en Catalogne au Xe et XIe siècle*, Paris, P. Hartmann, 1938.
Tesi.

160. GALL (Ernst), *Studien zur Geschichte des Chorumgangs* in « Monatshefte für Kunstwissenschaft », V, 1912, pp. 134-149; 358-376; 508-519.

161. GALL (Ernst), *Karolingische und ottanische Kirchen*, « Deutsche Bauten », XVII, Burg bei Magdeburg, A. Hopler, 1932.

162. GALL (Ernst), *Zur Frage der « Westwerke »*, in « Jahrbuch des Römischgermanischen Zentralmuseums Mainz », I, 1954, pp. 245-252.

163. GANTNER (Joseph), *Kunstgeschichte der Schweiz von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts.* I, *Van den helvetisch-römanischen Anfängen bis zum Ende des romanischen Stiles*, Frauenfeld-Leipzig, Huber, 1936.

164. GARCIA ROMO (Francisco), *Influencias hispano-musulmanas y mozárabes en general y en el románico francés del siglo XI*, in « Arte español », 1953, pp. 163-195; 1954, pp. 33-57.

165. GARCIA ROMO (Francisco), *Las pórticos de San Isidoro de León, de Saint-Benoît-sur-Loire y de la iglesia de Sainte-Foy de Conques*, in « Archivo español de Arte », 1955, pp. 207 sg.

166. GARCIA ROMO (Francisco), *La escultura románica francesa hasta 1030*, in « Archivo español de Arte », XXX, 1957, pp. 223-240; XXXII, 1959, pp. 121-141.

167. GEELHAAR (C.), *Drei Einsiedler Handschriften aus der Zeit Abt Gregors (964-994)*, in « Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte », 26, 1969, pp. 8-20.

168. GAUTHIER (Marie-Madeleine), *Émaux du Moyen Âge occidental*, Fribourg, Office du Livre - New York, Abrams, 1972.

169. GAUTHIER (Marie-Madeleine), *Le Trésor de Conques*, in *Rouergue roman*, « La Nuit des temps », Ed. Zodiaque, Abbaye de la Pierre-qui-Vire, 1963, pp. 98-184.

170. GENICOT (Luc-François), *Lo Cathédrale notgérienne de Saint-Lambert à Liège. Contribution à l'étude de la grande architecture ottonienne disparue du Pays mosan (I)*, in « Bulletin de la Commission royale des monuments et des sites », XVII, 1967-1968, pp. 7-70.

171. GENICOT (Luc-François), *Un « cas » de l'architecture* mosone: *l'ancienne abbatiale de Stavelot. Contribution à l'étude de la gronde architecture ottonienne disparue de Pays* moson *(III)*, in « Bulletin de la Commission royale des monuments et des sites », XVII, 1967-1968, pp. 71-140.

172. GERNSHEIM (Walter), *Die Buchmalerei der Reichenau*, München, Rischmöller und Meyer, 1936.
Tesi.

173. GOETTING (H.) e KUHN (H.), *Heiratsurkunde der Kaiserin Theophanu, ihre Untersuchung und Konservierung*, in « Archivalische Zeitschrift », 64, 1968, pp. 11-24.

174. GOLDSCHMIDT (Adolph), *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1914-1926, 4 voll.
Ristampa anastatico dei voll. I e II, Berlin, 1969-1970.

175. GOLDSCHMIDT (Adolph), *Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters*, Marburg, Kunstgeschichtliches Seminars der Universität, 1926.

176. GOLDSCHMIDT (Adolph), *Die deutsche Buchmalerei*, II: *Die ottonische Buchmalerei*, Florenz und München, Pantheon, 1928.

177. GOLLANCZ (Israël), *The Caedmon Manuscript*, Oxford, The University Press, 1927.

178. GÓMEZ MORENO (Manuel), *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid, Centro de Estudios históricos, 1919, 2 voll.

179. GÓMEZ MORENO (Manuel), *Arte califal hispanoárabe, arte mozárabe*, « Ars Hispaniae », III, Madrid, Plus-Ultra, 1951.

180. GRABAR (André), *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris, Collège de Prance, Fondation Schlumberger pour les études byzantines, 1943-1946, 3 voll.
Edizione ripreso da Maisonneuve, 1947, 2 voll.

181. GRABAR (André), *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, Ed. de Boccard, 1968, 3 voll.

182. GRABAR (André) e NORDENFALK (Carl), *Le Haut Moyen Âge du IVe au XIe siècle*, « Les Grands Siècles de la peinture », Genève, Skira, 1957.
Traduzione inglese: Early Mediæval Painting; *Traduzione tedesca:* Das frühe Mittelalter.

183. GRIMME (Ernst Günther), *Aachener Goldschmiedekunst* im *Mittelalter*, Köln, E.A. Seemann, 1964.

184. GRODECKI (Louis), *Les Débuts de lo sculpture romone en Normandie. Bernay*, in « Bulletin monumental », CVIII, 1950, pp. 7-67.

185. GRODECKI (Louis), *L'Architecture ottonienne. Au seuil de l'art roman*, « Collection Henri Pocillon », Paris, A. Colin, 1958.

186. GRODECKI (Louis), *La Sculpture au XIe siècle en France. État des questions*, in « L'Information d'histoire de l'art », III, 1958, pp. 98-112.

187. GROSSMANN (Dieter), *Die Abteikirche zu Hersfeld*, Kassel - Wilhelmshöhe, Bärenreiter Verlag, 1955.

188. GROSSMANN (Dieter), *Zur Frage der Westwerkwissenschaft* », 1959, pp. 255-264.

189. GROTE (Ludwig), *Die stiftskirche in Gernrode*, « Deutsche Bauten », XIX, Burg bei Magdeburg, A. Hopfer, 1931.

190. GRÖTTER (Max), *Die vorromanischen Kirchen am Thunersee. Ein Beitrag zur Frage der Ausbreitung frühlombardischer Architektur*, in « Anzeiger für schweizerische Altertumskunde », XXXIV, 1932, pp. 118 sg.

191. GUDIOL RICART (José) e GAYA NUÑO (Juán Antonio), *Arquitectura y escultura románicas*, « Ars Hispaniae », v, Madrid, Plus-Ultra, 1948.

192. GUILMAIN (Jacques), *Interlace Decoration and the Influence of the North on Mozarabic Illumination*, in « The Art Bulletin », XLII, 1960, pp. 211-218.

193. GUILMAIN (Jacques), *Zoomorphic Decoration and the Problem of the Sources of Mozarabic Illumination*, in « Speculum », XXXV, 1960, pp. 17-18.

194. GUILMAIN (Jacques), *Observations on some Early Interlace Initials and Frame Ornaments in Mozarabic Manuscripts of Leon-Castille*, in « Scriptorium », XV, 1961, pp. 23-35.

195. GUTBROD (Jürgen), *Die Initiale in Handschriften des 8.-13. Jahrhunderts*, Stuttgart, Kohlhammer, 1965.

196. HACKENBROCH (Yvonne I.), *Italienisches Email des frühen Mittelalters*, Basel - Leipzig, Holbein Verlag, 1938.

197. HAFTMANN (Werner), *Die Bernwardssäule zu Hildesheim*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », 8, 1939, pp. 151-158.

198. HARRSEN (Meta), *Central European Manuscripts on the Pierpont Morgan Library*, New York, 1958.

199. HAUSSHERR (Reiner), *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Bonn, Rheinische Friedrich Wilhelms Universität, 1963.

200. HECHT (Joseph), *Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes*, I, Basel, Frobenius, 1928.

201. HÉLIOT (Pierre), *Les Antécédents et les débuts des coursières anglo-normandes et rhénanes*, in « Cahiers de Civilisation médiévale », II, 1959, pp. 429 sg.

202. HERSEY (Carl K.), *The Church of St. Martin at Tours (903-1150)*, in « The Art Bulletin », XXV, 1943, pp. 1-39.

203. HILBERRY (Harry H.), *The Cathedral at Chartres in 1030*, in « Speculum », XXXIV, 1959, pp. 561-572.

204. HILDBURGH (W.L.), *Mediæval Spanish Enamels, and their Relation to their Origin and the Development of Copper Champlevé Enamels of the 12th Centuries*, Oxford, The University Press, 1936.

205. HOFFMANN (Konrad), *Die Evangelistenbilder des Münchener Otto-Evangeliars (Clm 4453)*, in « Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft », XX, 1966, pp. 17-46.

206. HOFFMANN (Konrad), *Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild*, Düsseldorf, Schwann, 1968.

207. HOMBURGER (Otto), *Die Anfänge der Malerschule von Winchester im 10. Jahrhundert*, « Studien über christliche Denkmäler », 13, Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1912.

208. HOMBURGER (Otto), *Die Widmungsseite von Bernos « Tonarius » - ein unbekanntes Einzelblatt der Liuthargruppe*, in *Form und Inhalt, Kunstgeschichtliche Studien Otto Schmidt dargebracht*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1951, pp. 43-50.

209. HUBERT (Jean), *L'Art préroman*, Paris, Van Œst, Les Editions d'art et d'histoire, 1938.

210. HUBERT (Jean), *La Statue de sainte Foy de Conques et les statues carolingiennes*, in « Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France », 1943-1944, pp. 390-395.

211. HUBERT (Jean), *Les Dates de construction du clocher-porche et de la nef de Saint-Germain-des-Prés*, in « Bulletin monumental », CVII, 1949, pp. 69-84.

212. HUBERT (Jean), *L'Architecture religieuse du Haut Moyen Âge en France. Plans, notices et bibliographie*, « Bibliothèque de l'École pratique des Hautes Études, section des sciences religieuses. Collection chrétienne et byzantine », Paris, Imprimerie nationale, 1952.

213. IMDAHL (Max), *Bildsyntax und Bildsemantik. Zum Centurioblatt des Codex Egberti*, *Festschrift Günther Fiensch zum 60. Geburtstag*, « Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte », I, Giessen, Schmitz, 1970, pp. 1-10.

214. IRTENKAUF (Wolfgang), *Die Litanei des Pommersfelder Königsgebetsbuches (für Otto III.)*, in *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburstag*, Marburg an der Lahn, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität, 1967, pp. 129-136.

215. JANTZEN (Hans), *Ottonische Kunst*, München Verlag, 1947; 2ª ed. Hamburg, Rowohlt, 1957.
La seconda edizione è aggiornata ma poco illustrata e ridotta.

216. KAHSNITZ (R.), *The Gospel Book of abbess Svanhild of Essen in the John Rylands Library*, in « Bulletin of the John Rylands Library », 53, 1970-1971, pp. 122-166.

217. KAUTZSCH (Rudolf), *Der romanische Kirchenbau im Elsass*, Freiburg im Breisgau, Urban Verlag, 1924; 2ª ed., 1944.

218. KELLER (Harald), *Zur Entstehung der sakralen Volksskulptur in der ottonischen Zeit*, in *Festscrift Hans Jantzen*, Berlin, 1951, pp. 71-91.

219. KEMPF (Theodor K.), *Benna Treverensis canonicus de sancti Paulini patrocinio*, in *Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte*, Mainz, Gesellschaft für bildende Kunst, e Wiesbaden, Steiner, 1966, pp. 179-196.

220. KENDRICK (Thomas Downing), *Late Saxon and Viking Art*, London, Methuen, 1949.

221. KER (Neil R.), *English Manuscripts in the Century after the Norman Conquest*, Oxford, At Clarendon Press, 1960.

222. KNOEPFLI (Albert), *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes*, I, *Von der Karolingerzeit bis zur Mitte des 14. Jarhunderts*, « Bodensee-Bibliothek », 4, Lindau-Konstanz, Thorbecke, 1961.

223. KNOWLES (Dom David), *The Monastic Order in England. From St. Dunstan to the Fourth Lateran Council, 943-1216*, Cambridge, The University Press, 1940; 2ª ed. 1963.

224. KOEHLER (Wilhelm), *Die Tradition der Adagruppe und die Anfänge des ottonischen Stiles in der Buchmalerei*, in *Festschrift zum 60. Geburtstag Paul Clemen*, Düsseldorf, Cohen, 1926, pp. 255-272.

225. KOVÁCS (Eva), *Le Chef de saint Maurice à la cathédrale de Vienne*, in « Cahiers de civilisation médiévale », VII, I, 1964, pp. 19-26.

226. KOVÁCS (Eva), *Casula Sancti Stephani regis*, in « Acta Historiae Artium », v, 3-4, 1958, pp. 181-221.

227. KRAUS (Franz Xaver), *Die Miniaturen des Codex Egberti*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1884.

228. KRAUTHEIMER (Richard), *An Introduction to an Iconography of Mediæval Architecture*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », v, 1942, pp. 1-33.

229. KUBACH (Hans Erich), *Die vorromanische und romanische Baukunst in Mitteleuropa. Literaturbericht 1950-1959*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », 18, 1955, pp. 157-198.

230. KUBACH (Hans Erich), *Miszellen zur Baugeschichte des Speyerer Domes*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », 22, 1959, pp. 353 e sg.

231. KUBACH (Hans Erich), e BLOCH (Peter), *Früh-und Hochromantik*, « Kunst der Welt », Baden-Baden, Holle Verlag, 1964.

232. KUBACH (Hans Erich) e ELBERN (Victor H.), *Das frühmittelalterliche Imperium*, « Kunst der Welt », Baden-Baden, Holle Verlag, 1968.

233. KUBACH (Hans Erich) e VERBECK (Albert), *Die vorromanische und romanische Baukunst in Mitteleuropa. Literaturbericht*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », 14, 1951, pp. 123 e sg.

234. *Kunst und Kultur im Weserraum 800-1600. Katalog der Ausstellung Corvey 1966*, Münster in Westfalen, Aschendorff, 2ª ed., 1966.
Catalogo compilato da K.H. USENER.

235. LADNER (Gerhard), *Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F., v, 1931, pp. 33-160.

236. LAFONTAINE-DOSOGNE (Jeanne), *Le Problème des influences byzantines dans la peinture, principalement la miniature, de la Germaine médiévale*, in « Scriptorium », 24, 1970, pp. 95-101.

237. LAMBERT (Élie), *Caen roman et gothique: ses abbayes et son château*, in « Bulletin des la Société des antiquaires de Normandie », XLIII, 1935, pp. 5-70.
Apparso anche in opuscolo a parte, Bigot, Caen, 1938.

238. LAMPÉREZ Y ROMEA (Vicente), *Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media*, Madrid - Barcelona, Espasa Calpe, 2ª ed., 1930, 3 voll.
Vedere il tomo I.

239. LANG (Ernst), *Ottonische und frühromanische Kirchen in Köln*, Köln - Koblenz, Selbsverl., 1932.

240. LASTEYRIE (Robert de), *L'Architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris, A. et J. Picard, 1911; 2ª ed. riveduta da Marcel Aubert, 1929.

241. LAUER (Philippe), *Les Enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1927.

242. LEHMANN (Edgar), *Der frühe deutsche Kirchenbau. Die Entwicklung seiner Raumordnung bis 1080*, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1938; 2ª ed., Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1949, in 2 voll.

243. LEHMANN (Edgar), *Von der Kirchenfamilie zur Kathedrale. Bemerkungen zu einer Entwicklungslinie des Mittelalterlichen Baukunst*, in *Variae Formae. Festschrift Friedrich Gerke*, Baden-Baden, Holle Verlag, 1962, pp. 21-37.

244. LEHMANN-BROCKHAUS (Otto), *Die Kunst des X. Jahrhunderts im Lichte der Schriftquellen*, « Sammlung Heitz », III, 6, Strasbourg, Heitz, 1935.

245. LEHMANN-BROCKHAUS (Otto), *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1938, 2 voll.

246. LEIDINGER (Georg), *Das sogenannte Evangeliarium Kaiser Ottos III.*, München, Riehn und Tietze, 1912.

247. LEIDINGER (Georg), *Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II.*, München, Riehn und Tietze, 1914.

248. LEIDINGER (Georg), *Das Evangelium aus dem Domschatz zu Bamberg*, München, Riehn und Tietze, 1921.

249. LEIDINGER (Georg), *Der Codex Aureus der Bayerischen Staatsbibliothek in München*, München, Hugo Schmidt Verlag, 1922-1925, 6 voll., I-V, tavole; VI, testo.

250. LEJEUNE (Jean), *Genèse de l'art mosan*, in « Wallraf-Richartz Jahrbuch », XV, 1953, pp. 47-73.

251. LEMAIRE (Raymond), *De Romaanse Bouwkunst in de Nederlanden*, in *Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Akademie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België*, 6, 1952, pp. 1-184.

252. LERCHE (Otto), *Das Reichenauer Lektionar der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel*, Leipzig, Hiersemann, 1928.

253. LEROQUAIS (Victor), *Les Sacramentaires et les Missels manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Mâcon, Protat, 1924, 4 voll.

254. LEROQUAIS (Victor), *Les Pontificaux manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Paris, presso l'autore, 26, rue de Lubeck, 1937, 4 voll.
Le tavole I-X sono consacrate ai manoscritti inglesi del nostro periodo, mentre le III-VI riguardano il Pontificale dell'arcivescovo Roberto.

255. LEROQUAIS (Victor), *Les Psautiers, Manuscrits latins des bibliothèques publiques de France*, Mâcon, Protat, 1937, 3 voll.

256. LESNE (Émile), *Histoire de la propriété ecclésiastique en France*, Lille, Publications des Facultés catholiques de Lille, 1910-1943, 6 voll.

257. LESUEUR (Frédéric), *Saint-Martin de Tours et les origines de l'art roman*, in « Bulletin monumental », CVII, 1949, pp. 7-84.

258. LESUEUR (Frédéric), *Saint-Aignan d'Orléans, l'église de Robert le Pieux*, in « Bulletin monumental », CXV, 1957, pp. 169-206.

259. LESUEUR (Frédéric), *Les églises de Loir-et-Cher*, Paris, J. Picard, 1969.

260. LIESS (Reinhard), *Der frühromanische Kirchenbau des XI. Jahrunderts in der Normandie*, München, Wilhelm Fink, 1967.

261. LONGHURST (M.H.), *Catalogue of Carvings in Ivory. Victoria and Albert Museum*, I, II, London, The Board of Education, 1927-1929.

262. LOUIS (René), *Les Églises d'Auxerre des origines au XIᵉ siècle*, Paris, Clavreuil, 1952.

263. LOWE (Elias Avery), *The Beneventan Script*, Oxford, The University Press, 1914.

264. LOWE (Elias Avery), *The Morgan Golden Gospels*, in *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, University Press, 1954, pp. 266-279.

265. MAGNI (Maria Clotilde), *Architettura comasca*, Milano - Varese, Ceschina, 1960.

266. MALE (Émile), *L'Art religieux du XIIᵉ siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, A. Colin, 1898; 7ª ed., 1966.

267. *Les Manuscrits à peintures en France du VIIe au XIIe siècle. Catalogue d'exposition*, Paris, Bibliothèque nationale, 1954.
Catalogo compilato da JEAN PORCHER.

268. MARGOT (Pierre), *L'Abbatiale de Payerne, description*, in « Bibliothèque historique vaudoise », XXXIX, 1966, pp. 83-110.

269. MARQUES CASANOVAS (Jaime), NEUSS (Wilhelm), DÜBLER (Cesar), *Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin Codex Gerundensis*, Olten e Lausanne, Urs Graf Verlag, 1962, 2 voll.

270. MARTIN (Kurt), *Die ottonischen Wandbilder der St. Georgskirche Reichenau-Oberzell*, « Reichenau-Bücherei », 2, Konstanz, Thorbecke, 1961.

271. MASAI (François), *Les Manuscrits à peintures de Sambre-et-Meuse aux XIe et XIIe siècles*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, III, 1960, pp. 169-189.

272. MEDDING-ALP (Emma), *Heinische Goldschmiedekunst in ottonischer Zeit*, Koblenz, Rheinisches Kultur-Institut C.V., 1952.

273. MERTON (Adolf), *Die Buchmalerei in St. Gallen vom 9. bis zum 11. Jahrhundert*, Leipzig, Hiersemann, 1912; 2a ed., 1923.

274. MESSERER (Wilhelm), *Der Bamberger Domschatz*, München, Hirmer, 1952.

275. MESSERER (Wilheim), *Über einen neuen Vorschlag zur Lokalisierung ottonischer Miniaturen*, in «Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte », XXII, 1959, pp. 139-145.

276. MESSERER (Wilhelm), *Zur byzantinischen Frage in der ottonischen Kunst*, in *Byzantinische Zeitschrift*, LII, 1959, pp. 32-60.

277. MESSERER (Wilhelm), *Ottonische Buchmalerei um 970-1070 im Gebiet deutscher Sprache. Literaturbericht*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », XXVI, 1963, pp. 62-76.

278. METZ (Peter), *Das goldene Evangelienbuch von Echternach im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg*, München, Prestel, 1956.

279. METZ (Peter), *Die Entstehung des goldenen Evangelienbuches von Echternach im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg*, in *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft*, 1958-1959, pp. 14-17.

280. MEYER (Erich), *Das Kaiserstuhl in Goslar*, in« Zeitschrift der deutschen Vereins für Kunstwissenschaft », X, 1/2, 1943, pp. 183-208.

281. MEYER (Erich), *Die Miniaturen im Sakramentar des Bischofs Sigebert von Minden*, in *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburtstag*, Marburg an der Lahn, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität, 1967, pp. 161-166.

282. MEYER-BARKHAUSEN (Werner), *Zum Problem der Hersfelder Stiftsruine*, in *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, XIX, 1957, pp. 264 e sg.

283. MEYER-SCHWARTAU (Wilhelm), *Der Dom zu Speier und verwandte Bauten*, Berlin, J. Springer, 1893.

284. MILLAR (Eric G.), *English Illuminated Manuscripts from the 10th. to the 13th. Century*, Paris et Bruxelles G. Van Œst, 1926.

285. MILLIKAN (William M.), *The Gertrudis Altar and two Crosses*, in « The Bulletin of the Cleveland Museum of Art », II, 1, 1931, pp. 23-26.

286. MINERS (Dorothy), *A Late Reichenau Evangeliary in the Walters Gallery Library*, in « The Art Bulletin », XVIII, 1936, pp. 168-184.

287. MÖBIUS (Friedrich), *Westwerkstudien*, Jena, Friedrich-Schiller-Universität, 1968.

288. MORTET (Victor), *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge, XIe-XIIe siècles*, Paris, A. Picard et fils, 1911.

289. MÜLLER-CHRISTENSEN (Sigrid), *Das Grab des Papstes Clemens II., im Dom zu Bamberg*, München, Bruckmann, 1960.

290. MUSSET (Lucien), *Les Invasions. Le second assaut contre l'Europe chrétienne (VIIe-XIe siècle)*, « Nouvelle Clio », 12 bis, Paris, Presses universitaires de France, 1965.

291. MÜTHERICH (Florentine), *Observations sur l'enluminure de Metz*, in « Gazette des Beaux-Arts », LXII, 1963, pp. 47-62.

292. MÜTHERICH (Florentine), *Ottonian Art: Changing Aspects*, in *Studies in Western Art. Acts of the 20th International Congress of the History of Art*, I, Princeton, University Press, 1963, pp. 27-39.

293. MÜTHERICH (Florentine), *Der Wasserbacher Tragaltar*, in « Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst ». N.F. 15, 1964, pp. 55-62.

294. MÜTHERICH (Florentine), *Eine Kopie nach der Vivian-Bibel*, in *Miscellanea pro arte. Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres am 13. Januar 1965*, Düsseldorf, Schwann, 1965, pp. 54-59.

295. MÜTHERICH (Florentine), *Zur Datierung des Aachener ottonischen Evangeliars*, in « Aachener Kunstblätter », 32, 1966, pp. 66-67.

296. MÜTHERICH (Florentine), *Epistola Mathildis Suevae. Zu einer verschollenen Handschrift aus dem 11. Jahrhundert*, in *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburtstag*, Marburg an der Lahn, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität, 1967, pp. 137-142.

297. MÜTHERICH (Florentine), « *De Rhetorica* », *Eine Illustration zu Martianus Capella*, in *Festschrift Bernhard Bischoff*, Stuttgart, Hiersemann. 1971, pp. 198-206.

298. *Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends, II. Frühmittelalterliche Kunst*, « Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie », I, 2, Baden-Baden, Verlag für Kunstwissenschaft, 1954.

299. NEUSS (Wilhelm), *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Bonn-Leipzig, Kurt Schroeder, 1922.

300. NEUSS (Wilhelm), *Die Apokalypse des Hl. Iohannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration*, « Spanische Forschungen der Görresgesellschaft », II, 2/3, Münster in Westfalen, Aschendorff, 1931.

301. NILGEN (Ursula), *Der Codex Douce 292 der Bodleian Library zu Oxford. Ein ottonisches Evangeliar*, Bonn, Rheinische Friedrich Wilhelm Universität, 1967, 2 voll.
Tesi.

302. NITSCHKE (Brigitte), *Die Handschriftengruppe um den Meister des Registrum Gregorii*, Recklinghausen, Bongers, 1966.
Tesi.

303. NIVER (Charles), *Notes upon an Eleventh-Century Psalter*, in « Speculum », III, 1928, pp. 398-401.

304. NORDENFALK (Carl), *Neue Dokumente zur Datierung des Echternacher Evangeliars in Gotha*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », I, 1932, pp. 153-157.

305. NORDENFALK (Carl), *Abbas Leofsinus*, in « Acta archaeologica », IV, 1933, pp. 49-83.

306. NORDENFALK (Carl), *Der Meister des Registrum Gregorii*, in *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3 F., I, 1950, pp. 61-77.

307. NORDENFALK (Carl), *A Travelling Milanese Artist in France at the Beginning of the 11th Century*, in *Arte del primo millennio. Atti del primo convegno per lo studio dell'arte dell'alto medioevo tenuto presso l'Università di Pavia* (1950), Torino, Ed. Viglongo, 1953, pp. 374-380.

308. NORDENFALK (Carl), *Miniature ottonienne et ateliers capétiens*, in « Art de France », IV, 1964, pp. 44-59.

309. NORDENFALK (Carl), *Codex Caesareus Upsaliensis*, Stockholm, Almquist u. Wiksell, 1971.

310. NORDMAN (Carl Axel), *Eine ottonische Miniatur im Nationalmuseum Finnlands*, in *Konsthistorisk Tidskrift*, XXII, 1953, pp. 51-60.

311. OLIVERO (Eugenio), *Architettura religiosa preromanica e romanica nell'archidiocesi di Torino*, Torino, Rotocalco Dagninn, 1940.

312. OSWALD (Friedrich), SCHAEFER (Leo) e SENNHAUSER (Hans Rudolf), *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, « Veröffentlichungen des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte in München », München, Prestel Verlag, 1966-1971.
Catalogo essenziale per l'architettura dell'Impero fino al 1024.

313. OURSEL (Charles), *L'Art roman de Bourgogne*, « Études d'art et d'archéologie », Dijon, Vénot, 1928.

314. PALOL (Pedro de), *Spanien, Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik*, München, Hirmer Verlag, 1965.

315. PHILIPPE (Joseph), *L'Évangéliaire de Notger et la chronologie de l'art mosan des époques préromane et romane*, Bruxelles, Palais des Académies, 1956.

316. PIJOAN (José), *El arte románico, siglos XI y XII*, « Summa artis, Historia general del arte », IX, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, 3a ed., 1955.

317. PLAT (Gabriel), *L'Art de bâtir en France des Romains à l'an 1100, d'après les monuments anciens de la Touraine, de l'Anjou et du Vendômois*, Paris, Éditions d'art et d'histoire, 1939.

318. PLOTZEK (Joachim M.), *Die Willibrordminiatur im Pariser Graduale aus Echternach*, in *Festschrift Ladendorf*, 1969, pp. 7-23.

319. PLOTZEK (Joachim M.), *Anfänge der Ottonischen Trier-Echternacher Buchmalerei*, in « Wallraf-Richartz Jahrbuch », 32, 1970, pp. 7-36.

320. PLOTZEK (Joachim M.), *Das Perikopenbuch Heinrichs III. in Bremen und seine Stellung innerhalb der Echternacher Buchmalerei*, Köln, Kleikamp, 1970.
Tesi.

321. PLUMMER (John), *The Glazier Collection of Illuminated Manuscripts*, New York, The Pierpont Morgan Library, 1968.

322. POGNON (Edmond), *L'An Mil*, « Mémoires du passé pour servir au temps présent », Paris, Gallimard, 1947.
Scelta dei principali testi narrativi.

323. PORCHER (J.), *L'Enluminure française*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1959.

324. PORTER (Arthur Kingsley), *Lombard Architecture*, London and New Haven, Yale University Press, 1916-1917, 4 voll.

325. PROCHNO (Joachim), *Das Schreiber-und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerel*, Leipzig - Berlin, Teubner, 1929.

326. PUIG I CADAFALCH (José), *Le Premier Art roman. L'architecture en Catalogne et dans l'Occident mediterrané en aux Xe et XIe siècles*, Paris, H. Laurens, 1928.

327. PUIG I CADAFALCH (José), *La geografia i els origens del premier art romanic*, Barcelona, Institut d'estudis catalans, 1930.

328. PUIG I CADAFALCH (José), *L'Art wisigothique et ses survivances*, Paris, F. de Nobele, 1961.
Opera postuma.

329. PUIG I CADAFALCH (José), DE FALGUERA (Antoni) e GODAY I CASALS (J), *L'Arquitectura románica a Catalunya*, Barcelona, Institut d'estudios catalans, 1909-1918, 3 voll.

330. RAHTGENS (Hugo), *Die Kirche S. Maria im Kapitol zu Köln*, Düsseldorf, Schwann, 1913.

331. RAVE (Paul Ortwin), *Der Emporenbau in romanischer und frühgotischer Zeit*, Bonn - Leipzig, Schroeder, 1924.

332. REINHARDT (Hans), *Die kirchliche Baukunst in der Schweiz*, Basel - Stuttgart, Birkhäuser, 1947.

333. REINHARDT (Hans), *Les Églises de la Champagne après l'an mil*, in « Cahiers de civilisation médiévale », IV, 14, 1961, pp. 149-158.

334. REINHARDT (Hans), *L'Abbatiale de Payerne, sa place dans l'architecture du XIe siècle*, in « Bibliothèque historique vaudoise », XXXIX, 1966, pp. 113-124.

335. REINHARDT (Hans) e FELS (Étienne), *Étude sur les églises-porches carolingiennes et leur survivance dans l'art roman*, in « Bulletin monumental », XCII, 1933, pp. 331-365 e XCVI, 1937, pp. 425-469.

336. REY (Raymond), *L'Art roman et ses origines. Archéologie préromane et romane*, Toulouse, E. Privat, 1945.

337. REY (Raymond), *La Sainte Foy du trésor de Conques et la statuaire sacrée avant l'An Mil*, in « Pallas », IV, 1956, pp. 99-116.

338. *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, Köln, Schnütgen-Museum der Stadt Köln, 1972.
Esposizione organizzata a Colonia nel 1972; testi del catalogo di numerosi autori.

339. RICE (David Talbot), *English Art 871-1100*, « The Oxford History of English Art », II, Oxford, Clarendon Press, 1952.

340. RICKERT (Margret), *Painting in Britain: the Middle Ages*, « The Pelican History of Art », Harmondsworth, Penguin Books Ltd., 1954.

341. RICKERT (Margret), *La miniatura inglese*. 1: *Dalle origini alla fine del XII secolo*, Milano, Electa editrice, 1959.

342. RIVOIRA (Giovanni Teresio), *Le origini dell'architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltre Alpi*, Roma, E. Loescher, 1901-1907, 2 voll.
Invecchiato, ma sempre valido.

343. ROBINSON (J. Armitage), *The Times of St. Dunstan*, Oxford, The University Press, 1923.

344. RONIG (F.), *Die Buchmalerei des 11. und 12. Jahrhunderts in Verdun*, in *Aachener Kunstblätter*, 38, 1969, pp. 7-212.

345. ROOSEN-RUNGE (Heinz), *Farbgebung und Technik frühmittelalterlicher Buchmalerei*, München - Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1967, 2 voll.

346. RUPRICH-ROBERT (Victor), *L'Architecture normande aux XIe et*

XII^e^ siècles en Normandie et en Angleterre, Paris, Libraire des Imprimeries réunies, 1889, 2 voll.
Rimane essenziale.

347. *Sakrale Gewänder des Mittelalters*, « Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum », München, 1955.
Catalogo compilato da TH. MÜLLER *e* S. MÜLLER-CHRISTENSEN.

348. SALMI (Mario), *La miniatura italiana*, Milano, Hoepli, 1956.

349. SAUERLAND (H. V.) e HASELOFF (A.), *Der Psalter Erzbischofs Egbert von Trier*, Trier, Gesellschaft für nützliche Forschungen, 1901.

350. SAXL (Fritz), *Lectures*, I, London, Warburg Institute, 1957, 2 voll.
Insieme di conferenze sull'arte, fra cui Illuminated Science Manuscripts in England, pp. 96.110.

351. SAXL (Fritz) e MEIER (Hans), *Catalogue of Astrological and Mythological Illuminated Manuscripts of the Latin Middle Ages*. III: *Manuscripts in English libraries*, London, Warburg Institute, 1953, 2 voll.

352. SCHARDT (Alois), *Das Initial*, Berlin, Rembrandt Verlag, 1938.

353. SCHIEL (Hubert), *Codex Egberti der Stadtbibliothek in Trier*, Basel, Alkuin-Verlag A.G., 1960-1962.

354. SCHILLING (Rosy), *Das Ruotpertus-Evangelistar aus Prüm, Ms. 7 der John Ryland's Library in Manchester*, in *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburtstag*, Marburg an der Lahn, Verlag der Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität, 1967, pp. 143-144.

355. SCHLUNK (Helmut), *Arte visigodo, Arte asturiano*, « Ars Hispaniae », II, Madrid, Plus-Ultra, 1947, soprattutto pp. 227-323 e 327-416.

356. SCHLUNK (Helmut), *The Crosses of Oviedo. A Contribution to the Jewelry in Northern Spain in the ninth and tenth Centuries*, in « The Art Bulletin », XXXII, 2, New York, 1950, pp. 91-114.

357. SCHMID (Alfred A.), *Die Reichenauer Handschrift in Brescia*, in *Arte del primo millennio. Atti del primo convegno per lo studio dell'arte dell'alto medioevo tenuto presso l'Università di Pavia (1950)*, Torino, Ed. Viglongo, 1952, pp. 368-373.

358. SCHMIDT (Adolf), *Die Miniaturen des Gerocodex*, « Bilderhandschriften der Landesbibliothek zu Darmstadt », 1, Leipzig, L.W. Hiersemann, 1924.

359. SCHNITZLER (Hermann), *Die Holztüren von St. Maria im Kapitol (Köln)*, Bonn, Rährscheid, 1937.

360. SCHNITZLER (Hermann), *Südwestdeutsche Kunst um das Jahr 1000 und die Schule von Tours*, in « Trierer Zeitschrift », XIV, 1939, pp. 154-181.

361. SCHNITZLER (Hermann), *Hieronymus und Gregor in der ottonischen Kölner Buchmalerei*, in *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin, Gebr. Mann, 1956, pp. 11-18.

362. SCHNITZLER (Hermann), *Fulda oder Reichenau?*, in « Wallraf-Richartz Jahrbuch », XIX, 1957, pp. 39-132.

363. SCHNITZLER (Hermann), *Rheinische Schatzkammer*, I, Düsseldorf, Schwann, 1957.

364. SCHNITZLER (Hermann), *Zum Spätstil der ottonischen Kölner Malerei*, in *Festschrift Hans R. Hahnloser*, Basel, Birkhäuser, 1961, pp. 207-222.

365. SCHNITZLER (Hermann), *Eine frühchristliche Sarkrophagszene und die Reichenauer Buchmalerei*, in *Variae Formae. Festschrift Friedrich Gerke*, Baden-Baden, Holle Verlag, 1962, pp. 93-102.

366. SCHNITZLER (Hermann), *Der Goldaltar von Aachen*, « Kleine Bücher zur rheinischen Kunst », Mönchengladbach, Kühlen, 1965.

367. SCHNITZLER (Hermann), *Ein frühottonisches Fuldaer Kunstwerk des Essener Münsterschatzes*, in *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburtstag*, Marburg an der Lahn, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität, 1967, pp. 115-118.

368. SCHOTT (M.), *Zwei lüttische Sakramentare in Bamberg und Paris und ihre Verwandten*, Strassburg, Heitz, 1931.

369. SCHRADE (Hubert). *Vor- und frühromanische Malerei. Die karolingische, ottonische und frühsalische Zeit*, Köln, M. Du Mont Schauberg, 1958.

370. SCHRADE (Hubert), *Zur Frühgeschichte der mittelalterlichen Monumentalplastik*, in « Westfalen », 35, 1957, pp. 33-64.

371 SCHRAMM (Percy Ernst), *Zur Geschichte der Buchmalerei in der Zeit der sächsischen Kaiser*, in *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, I, 1923, pp. 54-82.

372. SCHRAMM (Percy Ernst), *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit 751-1152*, Leipzig-Berlin, W. Götz, 1928-1929, 2 voll.

373. SCHRAMM (Percy Ernst), *Der König von Frankreich: das Wesen der Monarchie vom 9. zum 16. Jahrhundert*, Weimar, Böhlau, 1939, 2 voll.; ristampa, Weimar, 1960.

374. SCHRAMM (Percy Ernst) [sotto la direzione di], *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, « Schriften des Monumenta Germanica », XIII, 1-3, Stuttgart, Hiersemann, 1954-1956, 3 voll.

375. SCHRAMM (Percy Ernst) e MÜTHERICH (Florentine), *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, « Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte », II, München, Prestel Verlag, 1962.

376. SCHULTEN (S.), *Die Buchmalerei des 11. Jahrhunderts, im Kloster St. Vaast in Arras*, in « Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst », 3 F., 7, 1956, pp. 49-90.

377. SCHUMACHER (Robert), *L'Enluminure d'Echternach, art européen*, in *Les Cahiers luxembourgeois*, 30, 1959, pp. 181-195.

378. SCHÜRENBERG (Lisa), *Der Anteil der Südwestdeutschen Baukunst an der Ausbildung des Salischen Stiles*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », VIII, 1939, pp. 249-280.

379. SCHWEINFURTH (Philipp), *Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III. und Byzanz*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », X, 1941-1942, pp. 42-66.

380. SEDLMAYR (Hans), *Mailand und die 'croisillons bas'*, in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, Milano, Artipo, 1966, pp. 113-128.

381. STEENBOCK (Franke), *Die kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter*, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1965.

382. STENTON (Frank Merry), *Anglo-Saxon England*, Oxford, University Press, 1943; 2ª ed., 1947.

383. STENTON (Frank Merry), *The Bayeux Tapestry*, London, Phaidon Press, 1957.

384. STETTINER (Rudolf), *Die illustrierten Prudentius-Handschriften*, Berlin, 1905, 2 voll.
1 vol. di testo e 1 vol. di tavole.

385. STIENNON (Jacques), *La Miniature dans le diocèse de Liège aux XI^e^ et XII^e^ siècles*, in *L'Art mosan*, Paris, A. Colin, 1953, pp. 90-101.

386. SWARZENSKI (Georg), *Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts*, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1901.

387. SWARZENSKI (Georg), *Die Salzburger Malerei von der ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils*, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1908-1913, 2 voll.

388. SWARZENSKI (Hanns), *Vorgotische Miniaturen. Die ersten Jahrhunderte deutscher Malerei*, Königstein im Taunus, Langewiesche, 2ª ed., 1931.

389. SWARZENSKI (Hanns), *Miniaturen des frühen Mittelalters*, Bern, Iris Verlag, 1951.

390. SWARZENSKI (Hanns), *Monuments of Romanesque Art: the Art of Church Treasures in North-Western Europe*, London, Faber and Faber, 1954; 2ª ed., 1967.

391. SWARZENSKI (Hanns), *The 'Dowry Cross' of Henry II*, in *Late Classical and Mediæval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton, Princeton University Press, 1955, pp. 301-304.

392. SWARZENSKI (Hanns), *Tho Oliphants in the Museum*, in « Bulletin of Museum of Fine Arts Boston », LX, 320, 1962, pp. 27-45.

393. SWARZENSKI (Hanns), *The Role of Copies in the 11th Century*, in *Studies in Western Art. Acts of the 20th Congress of the History of Art*, I, Princeton, Princeton University Press, 1963, pp. 7-18.

394. TARALON (Jean), *La Nouvelle Présentation du Trésor de Conques*, in *Les Monuments historiques de la France*, 1954-1955, pp. 26-29.

395. TARALON (Jean), *Le Trésor de Conques*, in « Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France », 1954-1955, pp. 47-54.

396. TARALON (Jean), *Formes et art sacré*, in « Médecine de France », 162, 1965, pp. 17-32.

397. TARALON (Jean) e MAITRE-DE-VALLON (Roseline), *Les Trésors des églises de France*, Paris, Hachette, 1966.

398. THEOBALD (W.), *Technik des Kunsthandwerks im X. Jahrhundert des Theophilus Presbyter Diversarum artium schedula*, Berlin, V I D Verlag, 1933.

399. THIELE (Gustav), *Der illustrierte lateinische Aesop in der Handschrift des Ademar*, Leiden, Sijthoff, 1905.

400. THOMA (H.), *Kronen und Kleinodien*, « Deutsche Lande, Deutsche Kunst-Meisterwerke... aus den Schatzkammern der Residenz zu München », München, Deutscher Kunstverlag, 1955.

401. THÜMMLER (Hans), *Die Baukunst des 11. Jahrhunderts in Italien*, in « Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte », 3, 1939, pp. 141-226.

402. THÜMMLER (Hans), *Die frühromanische Baukunst in Westfalen*, in Westfalen, XXVIII, 1948, pp. 161-214.

403. TOESCA (Pietro), *La pittura e la miniatura nella Lombardia fino alla metà del '400*, Milano, Hoepli, 1912; ristampa, Torino, Einaudi, 1966.

404. TOLHURST (J.B.L.), *An Examination of the two Anglo-Saxon Manuscripts of the Winchester School*, in « Archaeologia », LXXXIII, 1933, pp. 27-44.

405. TOURNIER (René), *Les Églises comtoises. Leur architecture, des origines au XVIII^e^ s.*, Paris, A. et J. Picard, 1954.

406. *Les Trésors des églises de France, catalogue de l'exposition*, Paris, Caisse nat. des monuments historiques, 1965.

407. TRUCHIS (Pierre de), *L'Architecture de la Bourgogne française sous Robert le Pieux (988-1031)*, in « Bulletin monumental », LXXX, 1921, pp. 5-37.

408. TSCHAN (Francis J.), *Saint Bernward of Hildesheim*, « The University of Notre Dame. Publications in Mediæval Studies », II, XII, XIII, Notre Dame (Indiana), University Press, 1942, 1951, 1952, 3 voll.

409. TURNER (Derrick H.), *The Prayer-Book of Archbishop Arnulf II of Milan*, in « Revue bénédectine », LXX, 1960, pp. 360-392.

410. TURNER (Derrick H.), *The 'Odalricus Peccator' Manuscript in the British Museum*, in « British Museum Quarterly », XXV, 1962, pp. 11-16.

411. VALLERY-RADOT (Jean), *Note sur les chapelles hautes dédiées à saint Michel*, in « Bulletin monumental », LXXXVIII, 1929, pp. 453-478.

412. VALLERY-RADOT (Jean), *Les Églises romanes*, « À travers l'art français », Paris, Renaissance du Livre, 1931.
Soprattutto il terzo capitolo: « Églises romanes anglo-normandes », *pp. 96-115.*

413. VALLERY-RADOT (Jean), *Saint-Philibert de Tournus*, « L'inventaire monumental », Paris, Girodias, 1955.

414. VALLERY-RADOT (Jean), *Auxerre. La cathédrale Saint-Étienne*, in « Congrès archéologique de France », CXVI, 1958, pp. 40-75.

415. VALLERY-RADOT (Jean), *Le Deuxième Colloque international de la Société française d'archéologie*, in « Bulletin monumental », CXXVII, 1969, p. 125.
Articolo su Jumièges.

416. VAN DER GOUW (J.L.), *Un Évangéliaire de Laon à Nimègue*, in « Scriptorium », XI, 1957, pp. 31-36.

417. VAN MOÉ (Émile A.), *L'Apocalypse de Saint-Sever*, Paris, Ed. de Cluny, 1942.

418. VAN MOÉ (Émile A.), *La Lettre ornée dans les manuscrits du VIII^e^ au XII^e^ siècle*, Paris, Ed. du Chêne, 1943.

419. VERBEEK (Albert), *Die Aussenkrypta. Werden einer Bauform des frühen Mittelalters*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », XXX, 1950, pp. 7-38.

420. VERDIER (Philippe), *Plaques d'un 'antependium' ottonien et iconographie mariale du baptême*, in *Mélanges offerts à René Crozet*, I, Poitiers, Société d'études médiévales, 1966, pp. 185-195.

421. VERHEYEN (Egon), *Das goldene Evangelienbuch von Echternach*, München, Prestel, 1963.

422. VERMEULEN (Frans), *Handboeck tot de Geschiedenis der Nederlandsche Bouwkunst*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1923, 2 voll.

423. VERZONE (Paolo), *Architettura romanica nel novarese*, Novara, Cattaneo, 1935.

424. VERZONE (Paolo), *L'architettura religiosa dell'alto medioevo nell'Italia settentrionale*, Milano, Ed. Esperia, 1942; 2ª ed., Torino, Viglongo, 1961.

425. VEZIN (Jean), *Notes sur le sacramentaire limousin de la bibliothèque de l'Académie d'histoire de Madrid*, in *Miscellanea Férotin*, 1965, pp. 173-193.

426. VIEILLARD - TROIEKOUROFF (May), *La Cathédrale de Clermont du V^e^ au XIII^e^ siècle*, in *Cahiers archéologiques*, XI, 1960, pp. 199-247.

427. VIREY (Jean), *Les Églises romanes de l'ancien diocèse de Mâcon. Cluny et sa région*, Mâcon, Protat, 1935.

428. VÖGE (Wilhelm), *Ein deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends*, Trier, Lintz, 1891.
Compendio stilistico di un grande maestro, sempre valido.

429. VOLBACH (Wolfgang Fritz), *Les Ivoires sculptés, de l'époque carolingienne au XII^e^ siècle*, in « Cahiers de civilisation médiévale », I, 1, 1958, pp. 17-26.

430. WARNER (George Frederick) e WILSON (Henry Austin), *The Benedictional of Saint Æthelwold*

bishop of Winchester (963-984), Oxford, Roxburghe Club, 1910.

431. WEBB (Geoffrey), *Architecture in Britain: The Middle Ages*, « The Pelican History of Art », Harmondsworth, Penguin Books, 1956.

432. WEBER (Louis), *Einbanddecken, Elfenbeintafeln, Miniaturen, Schriftproben aus Metzer liturgischen Handschriften*, *Metz*, Houpert-Frankfurt, Baer, 1913.

433. WEITZMANN (Kurt), *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin, Rohrer, 1935.

434. WEITZMANN (Kurt), *Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the 6th to the 12th Century*, in « Dumbarton Oaks Papers », xx, 1966, pp. 1-24.

435. WEIXLGÄRTNER (Arpad), *Die Weltiche Schatzkammer in Wien (Neue Funde und Forschungen I. II)*, in « Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung in Wien », N.F., I, 1926, pp. 15-84.

436. WENTZEL (Hans), *Das byzantinische Erbe der ottonischen Kalser. Hypothesen über den Brautschatz der Theophano*, in « Aachener Kunstblätter », XL, 1971, pp. 15-39.

437. WENTZEL (Hans), *Alte und altertümliche Kunstwerke der Kaiserin Theophano*, in « Pantheon », 30, genn.-febbr. 1972, pp. 3-18.

438. WERCKMEISTER (Otto Karl), *Die Bilder der drei Propheten in der Biblia Hispalense*, in « Madrider Mitteilungen », IV, 1963, pp. 141-188.

439. WERCKMEISTER (Otto Karl), *Islamische Formen in spanischen Miniaturen des 10. Jahrhunderts, und das Problem der mozarabischen Buchmalerei*, in *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, XII, *L'Occidente e l'Islam nell'alto medioevo*, II, Spoleto, 1965, pp. 933-967.

440. WERCKMEISTER (Otto Karl), *Das Bild zur Listeder Bistümer Spaniens im Codex Aemilianensis*, in « Madrider Mitteilungen », IX, 1968, pp. 399-423.

441. WESENBERG (Rudolf), *Bernwardinische Plastik, zur ottonischen Kunst unter Bischof Bernward von Hildesheim*, « Denkmäler deutscher Kunst », Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1955.

442. WETTSTEIN (Janine), *Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie*, « Travaux d'humanisme et Renaissance », Genève, Droz, 1960.

443. WHITEHILL (Walter Muir), *Spanish Romanesque Architecture of the Eleventh Century*, London, Oxford University Press, 1941.

444. WILL (Robert), *Alsace romane*, « La Nuit des temps », Ed. Zodiaque, Abbaye de la Pierre-qui-Vire (Yonne), 1965.

445. WILLIAMS (John W.), *A Castilian Tradition of Bible Illustration*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », XXVIII, 1965, pp. 66-85.

446. WIXOM (William O.), *An Ottonian Ivory Book Cover*, in « The Bulletin of the Cleveland Museum of Art », 55, 1968, pp. 274-289.

447. WÖLFFLIN (Heinrich), *Die Bamberger Apokalypse*, München, Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1918; 2ª ed., 1921.

448. WORMALD (Francis), *Decorated Initials in English Manuscripts from A.D. 900 to 1100*, in « Archeologia », XCI, 1945, pp. 107-135.

449. WORMALD (Francis), *English Drawings of the Tenth and Eleventh Centuries*, London, Faber and Faber, 1952.

450. WORMALD (Francis), *The Benedictional of St. Ethelwold*, London, Faber and Faber, 1959.

451. WORMALD (Francis), *Anniversary Address to the Society of Antiquaries of London, April, 1967*, in « The Antiquaries Journal », XLVII, 1967, pp. 159-165.
   In particolare per il frammento dell'affresco di Winchester.

452. ZARNECKI (George), *La Sculpture à Payerne*, in « Bibliothèque historique vaudoise », XXXIX, 1966, pp. 141-164.

453. ZIMMERMANN (Ernst Heinrich), *Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit*, in *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkomission für Erforschung und Erhaltung der Kunstund historischen Denkmale*, IV, 1910, pp. 1-104.

454. ZIMMERMANN (Walther), *Das Münster zu Essen*, « Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes », Essen, Fredebeul und Koenen, 1956.

INDICE BIBLIOGRAFICO SPECIALIZZATO

OPERE GENERALI

1, 3, 5, 7-9, 11, 25, 32, 33, 56, 62, 64-66, 75, 76, 78, 80, 82, 90-92, 97, 99, 104, 108, 118, 120, 122, 124, 127, 129, 134, 143, 147, 149, 150, 151, 152, 155, 163, 164, 179, 180, 181, 209, 215, 220, 222, 223, 231, 232, 234, 244, 245, 250, 256, 276, 290, 292, 298, 307, 313, 314, 316, 322, 327, 328, 336, 338, 339, 343, 355, 360, 362, 373, 374, 382, 393, 396, 398, 408, 431, 434.

ARCHITETTURA

4, 6, 10, 17, 30, 35, 37, 61, 63, 72, 73, 84, 85, 86, 88, 93, 94, 95, 98, 107, 112, 114, 115, 116, 121, 125, 128, 131, 144, 145, 154, 156, 160, 161, 162, 165, 170, 171, 178, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 197, 200, 201, 202, 203, 211, 212, 217, 228, 229, 230, 233, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 251, 257, 258, 259, 260, 262, 265, 268, 282, 283, 287, 288, 289, 293, 311, 312, 317, 324, 326, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 342, 346, 359, 375, 378, 380, 401, 402, 405, 407, 411, 412, 413, 414, 415, 419, 422, 423, 424, 426, 427, 441, 443, 444, 454.

SCULTURA

15, 19, 110, 123, 137, 146, 148, 153, 158, 159, 166, 186, 191, 210, 218, 337, 370, 452.

PITTURA

2, 11, 12, 13, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 67, 68, 69, 70, 71, 77, 81, 82, 83, 87, 89, 96, 100, 101, 102, 109, 113, 117, 119, 126, 130, 133, 153, 157, 167, 172, 173, 176, 177, 182, 192, 193, 194, 195, 198, 199, 205, 206, 207, 208, 213, 214, 216, 219, 221, 224, 227, 235, 236, 241, 246, 247, 248, 249, 252, 253, 254, 255, 263, 264, 266, 267, 269, 270, 271, 273, 275, 277, 278, 279, 281, 284, 286, 291, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 315, 318, 319, 320, 323, 325, 340, 341, 344, 345, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 357, 358, 361, 364, 365, 368, 369, 371, 372, 376, 377, 379, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 399, 403, 404, 409, 410, 416, 417, 418, 421, 425, 428, 430, 432, 433, 438, 439, 440, 442, 445, 447, 448, 449, 450, 451, 453.

ARTI SUNTUARIE

14, 26, 36, 74, 81, 95, 103, 105, 106, 111, 132, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 168, 169, 174, 175, 183, 196, 204, 225, 226, 261, 272, 274, 280, 285, 347, 356, 363, 366, 367, 381, 383, 390, 391, 392, 394, 395, 396, 400, 406, 420, 429, 432, 435, 436, 437, 446.

Documentazione iconografica

I richiami numerici contenuti nei commenti della presente documentazione iconografica (dati a titolo di dimostrazione) rimandano sia alle rubriche di questa documentazione iconografica sia alle illustrazioni corrispondenti. Per i manoscritti le dimensioni indicate sono quelle della pagina intera.

1. Frontespizio. **SALISBURGO.** *Evangeliario: Cristo che placa la tempesta (part.). (Cfr. 177.)* Intorno alla metà dell'XI secolo. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 15713, fol. 22 retro. (Foto Biblioteca.)

2. **HILDESHEIM, S. Michele.** *Navata centrale e coro orientale (Cfr. 11, 12, 390.)* 1010-1033. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
   Veduta dello stato attuale, dopo le trasformazioni del XII secolo e la parziale ricostruzione dopo il 1945.

3. **SAINT-GENIS-DES-FONTAINES, portale.** *Bassorilievo (part.): tre apostoli. 1020-1021.* Pietra. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
   Attualmente architrave, questo rilievo era forse destinato a un uso diverso all'epoca della sua esecuzione.

4. **Germania occidentale. (MAGONZA o FULDA?).** Antependium *di Basilea (part.).* Intorno al 1019. Parigi, Musée de Cluny. Cuoio dorato e sbalzato, pietre e perle. m 1,75 × 1,20. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

5. **QUEDLINBURG, cripta di S. Wiperto.** *Veduta d'insieme.* 930-936 (?). (Foto Bildarchiv Foto Marburg, Marburg/Lahn.)
   La copertura, sorretta da architravi è una caratteristica arcaica che si ritrova in epoca carolingia (Auxerre).

6. **GERNRODE, S. Ciriaco.** *Veduta della navata e del coro. (Cfr. 391, 392.)* 961-975. (Foto Bildarchiv Foto Marburg, Marburg/Lahn.)
   Il jubé *e le costruzioni che lo sormontano sono aggiunte più recenti.*

7. **ZYFFLICH, S. Martin, navata centrale.** *Capitello ad Atlanti (part.).* Intorno al 1000. Pietra (Foto Landeskonservator Rheinland, Bonn.)
   Tema carolingio e antico che si ritrova a Reims (Cfr. 38.)

8. **GERNRODE, S. Ciriaco, navata centrale.** *Capitello a maschere.* 961-975. (Foto Bildarchiv Foto Marburg, Marburg/Lahn.)
   Tema ripreso spesso dall'arte romanica. (Cfr. 65, 66.)

9. **HILDESHEIM, S. Michele.** *Braccio Nord del transetto orientale. (Cfr. 11, 12, 390).* 1010-1033. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

10. **HILDESHEIM, S. Michele.** *Veduta esterna, lato Sud. (Cfr. 11, 12, 390.)* 1010-1033. (Foto U.D.F. - La Photothèque).
    Stato attuale dopo l'ultima ricostruzione; il muro della navata laterale è una trasformazione gotica.

11. **HILDESHEIM, S. Michele.** *Sezione longitudinale. (Cfr. 2, 12, 390.)* 1010-1033. (Da H. Beseler e H. Roggenkamp, *Die Michaeliskirche in Hildesheim*, Berlino, Verlag Gebr. Mann, 1954, tav. V.)

12. **HILDESHEIM, S. Michele.** *Schema assonometrico. (Cfr. 2, 11, 390.)* 1010-1033. (Da L. Grodecki, *L'Architecture ottonienne*, Paris, A. Colin, 1958, p. 279, fig. 90.)
    Questo schema mostra chiaramente la distribuzione regolare, basata sulle proporzioni del quadrato, dei volumi principali.

13. **HILDESHEIM, S. Michele.** *Porte, dette di san Bernoardo (part.).* 1015. Hildesheim, cattedrale. Bronzo. Dimensioni dell'insieme: m 2,27 x m 4,72. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
    Dall'alto in basso: rimprovero di Dio ad Adamo ed Eva e Cristo davanti a Pilato; cacciata dal Paradiso e presentazione al tempio; lavoro di Adamo ed Eva e adorazione dei Magi; sacrificio di Caino e Abele e Natività; Caino uccide Abele e Annunciazione.
    La parte superiore delle porte non è riprodotta.

14. **PADERBORN, cappella di S. Bartolomeo.** *Veduta interna.* 1017. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

15. **PADERBORN, cappella di S. Bartolomeo.** *Capitello. (Cfr. 14.)* Intorno al 1017. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
    Una liberissima interpretazione dei motivi tradizionali del capitello corinzio.

16. **OTTMARSHEIM, chiesa.** *Veduta esterna, lato Sud-Est. (Cfr. 395, 396.)* 1025-1040. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
    Aggiunte più recenti: torre occidentale e due cappelle, quella in primo piano e quella all'estremità destra.

17. **OTTMARSHEIM, chiesa.** *Veduta interna. (Cfr. 395, 396.)* 1025-1040. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
    Stato attuale, dopo la pulitura delle pareti (1956-1958).

18. **REICHENAU-OBERZELL, S. Giorgio.** *Veduta interna della navata e delle pitture murali.* Fine del IX o principio del X secolo. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
    Chiesa decorata da pitture murali alla fine del X secolo.

19. **REICHENAU-OBERZELL, S. Giorgio, navata.** *La guarigione dell'emorroissa e la resurrezione della figlia di Giairo. (Cfr. 18).* Fine del X secolo. Affresco: m 2,50. (Foto Fred Wirz, Lucerna.)

20. **REICHENAU-MITTELZELL, S. Maria.** *Torre occidentale. (Cfr. 404.)* Prima del 1050. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

21. **COLONIA, S. Pantaleone.** *Tribuna del* Westwerk. *(Cfr. 408).* Intorno al 1000. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

22. **ESSEN, cattedrale SS. Trinità.** Westwerk, *veduta dall'atrio. (Cfr. 398, 399.)* Intorno al 1045. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
    Facciata molto restaurata nel XIX secolo.

23. **ESSEN, cattedrale SS. Trinità.** *Veduta interna del coro occidentale. (Cfr. 398, 399).* Intorno al 1045. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
    Si noti in primo piano un candelabro pasquale in bronzo, a sette braccia, d'epoca ottoniana.

24. **WERDEN, S. Lucio.** *Veduta del coro verso Sud. (Cfr. 400.)* 1050, prima del 1063. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
    Coro nel suo attuale stato, dopo i restauri del 1955-1960.

25. **COLONIA, S. Maria in Campidoglio.** *Transetto prima del 1944. (Cfr. 405, 406.)* Intorno al 1050-1060. (Foto Bildarchiv Foto Marburg, Marburg/Lahn.)
    Chiesa attualmente in ricostruzione, dopo la parziale distruzione del 1944.

26. **COLONIA, S. Maria in Campidoglio, cripta.** *Veduta d'insieme.* Intorno al 1050. (Foto Rheinisches Bildarchiv, Colonia.)

27. **LIMBURG AN DER HAARDT, chiesa abbaziale.** *Rovine della navata e del transetto. (Cfr. 411.)* 1025-1045. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

28. **HERSFELD, chiesa abbaziale.** *Rovine, veduta verso Est.* Intorno al 1038-1060. (Foto Bildarchiv Foto Marburg, Marburg/Lahn.)

29. **SPIRA, cattedrale, cripta.** *Veduta parziale. (Cfr. 409.)* 1030-1040. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Porte centrale della cripta, vasta chiesa sotterranea, che non ha subìta alcuna trasformaziane dall'XI secolo.

30. **SPIRA, cattedrale, navata centrale.** *Ricostruzione dello stato prima del 1061. (Cfr. 410).* (Foto Bibliothèque Nationale, Parigi; da un disegno di Kautzsch, in E. Lehmann, *Der frühe deutsche Kirchenbau*, II, Berlin, 1949, tav. 17, fig. 37).
Dopo il 1061, la navata centrale fu coperta con volta a botte su archi trasversali (stato attuale). Restaurata dopo una parziale distruzione avvenuta durante il XVII secolo, decorata di pitture in pleno Romanticismo, cioè nella prima meta del XIX secolo, la chiesa ha ritrovoto aggi quell'aspetto severo che aveva alla fine del'XI secola.

31. **HASTIÈRE-PAR-DELÀ, chiesa abbaziale.** *Veduta esterna. 1033-1035.* (Foto A.C.L., Bruxelles.)
Parti occidentali, dotate di un controcoro.

32. **HASTIÈRE-PAR-DELÀ, chiesa abbaziale.** *Navata centrale vista dal transetto. 1033-1035.* (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

33. **NIVELLES, Sainte-Gertrude.** *Veduta esterna. (Cfr. 35, 36).* 1000-1046. (Foto Pol Sanspoux, Nivelles.)
Veduta attuale, dopo la liberaziane delle costruzioni che l'imprigionavano, avvenuta nel 1945-1950. Il frontone del transetto è stato modificato alla fine del Medioevo; in primo plano costruzione a due piani, più recente dell'edificio dell'anno mille.

34. **NIVELLES, Sainte-Gertrude.** *Interno, veduta generole (Cfr. 35, 36).* 1000-1046. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
L'interno dell'abbaziale di Nivelles, rimaneggiato in epoca baracca, è stato restaurato dal 1945 ed ha ritrovato la sua forma primitiva dell'XI secolo grazie a un criteria squisitamente archeologico.

35. **NIVELLES, Sainte-Gertrude.** *Pianta dello stato attuale (Cfr. 33, 34, 36.) 1000-1046.* (Da A. Mottart, *La Collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles*, Nivelles, ed. Les Archers, 1954, p. 20, fig. 16.)
Il Westwerk *(in alto nella pianta) è del XII secolo.*

36. **NIVELLES, Sainte-Gertrude.** *Schema assonometrico. (Cfr. 33-35.)* 1000-1046. (Da L. Grodecki, *L'Architecture ottonienne*, Paris, A. Colin, 1958, p. 259, fig. 85.)

37. **TREVIRI, cattedrale.** *Facciato occidentale.* 1017-1047 e fine dell'XI secolo. (Foto Landesmuseum, Treviri.)
Il controcoro occidentale, costruito prima del 1047, con aggiunte più recenti.

38. **REIMS, Saint-Remi,** tribuna del transetto. *Capitello ad Atlanti.* 1040-1050. (Foto Archives photographiques, Parigi.)
Stoto del copitello nel 1920-1924: incastrato in seguito in un muro moderno. Vedi un tema simile a Zifflich. (Cfr. 7.)

39. **VIGNORY, Saint-Étienne.** *Navata e coro. (Cfr. 415.)* Intorno al 1020-1030 e 1050. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Lo costruzione del coro, anteriore ol 1052, è seguita alla campagna di edificozione della novata.

40. **VIGNORY, Saint-Étienne,** navata centrale. *Capitello. (Cfr. 39.)* Intorno al 1020-1030. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Capitello apportenente ai trifori della navata centrale, edificata durante la prima campagna dei lavari.

41. **VIGNORY, Saint-Étienne, coro.** *Capitella (part.).* Intorno al 1050. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Capitello del deambulatorio del coro, appartenente alla seconda campagna dei lavori, prima del 1052. Si è sempre citata questa scultura come molto vicina alle forme asiatiche sasonidi (Bernheimer, Baltrusaitis).

42. **PARIGI, Saint-Germain-des-Près.** *Capitello (part.): Cristo in gloria tra due angeli.* Intorno al 1040. Parigi, Musée de Cluny. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Tolto all'inizio del XIX secola e sostituito nella chiesa da una copia moderna.

43. **ORLÉANS, Saint-Agnan.** *Veduta della cripta. (Cfr. 420.)* Prima del 1029. (Foto U.D.F. - La Photothèque).

44. **SAINT-BENOIT-SUR-LOIRE, abbaziale.** *Portico torre vista da Ovest. (Cfr. 423.)* Metà dell'XI secolo. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
La data del portico torre di Saint-Benoît è oggetto di contestazione; vi si vuol riconoscere la torre fatta costruire dall'abate Gauzlin nel 1028, il che non pare molto prabablle. Opera d'importanza copitale per gli esordi della scultura ramanica in Francia.

45. **SAINT-BENOIT-SUR-LOIRE, abbaziale,** *portico torre. Capitelli. (Cfr. 44.)* Metà dell'XI secoto. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

46. **SAINT-BENOIT-SUR-LOIRE, abbaziale, portico torre.** *Capitelli. (Cfr. 44.)* Metà dell'XI secolo. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Capitelli carinzi d'ispirazione classica, come quelli di un gruppo malta omogeneo della regiane della Loira alla metà dell'XI secoio.

47. **SAINT-BENOIT-SUR-LOIRE, abbaziale, portico torre.** *Capitelli. (Cfr. 44.)* Metà dell'XI secolo. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

48. **SAINT-BENOIT-SUR-LOIRE, abbaziale, portico torre.** *Capitello: Visitazione.* Metà dell'XI secolo. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
La scena principale della Visitazione è accompagnata da figure che non partecipano all'azione; sulla faccia laterole., Dio in maestà.

49. **SAINT-BENOIT-SUR-LOIRE, abbaziale, portico torre.** *Capitello: i cavalieri dell'Apocalisse.* Metà dell'XI secolo. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Saint-Benoît presenta, molto probobilmente, il primo 'ciclo' istoriato nei capitelli romanici della regiane della Loira, quella dell'Apocalisse che occupa parecchi capitelli del portico torre.

50. **POITIERS, Saint-Hilaire** campanile. *Piano inferiore. (Cfr. 422.)* Prima del 1049. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
I capitelli a fogliami sono del medesimo stile di quelli di Saint-Benoît-sur-Loire.

51. **VERONA S. Stefano.** *Deambulatorio. (Cfr. 425.)* Intorno al 990-1000. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Sistemazione d'una abside preramanica per rendere possibile la circolazione attarno al santuario.

52. **LOMELLO, S. Maria Maggiore e battistero di S. Giovanni ad Fontes.** *Veduta esterna. (Cfr. 426.)* Intorno al 1025-1040. (Foto Gabinetto fotografico nazionale, Roma.)
Risale all'anna mille solo il corpo della basilica, che è visibile dietro il battistero di S. Giovanni, al primo piano.

53. **NOLI, S. Paragorio.** *Veduta esterna. (Cfr. 424.)*
Intorno al 1040-1060. (Foto Gabinetto fotografico nazionale, Roma.)

54. **ACQUI, cattedrale.** *Veduta esterna.* Prima del 1067. (Foto Gabinetto fotografico nazionale, Roma.)
La parte superiore della torre è più recente dell'XI secolo.

55. **MONTSERRAT, S. Cecilia, absidi.** *Veduta esterna.* Fine del X secolo. (Foto Secclo fotografica dell'abbazia di Montserrat.).

56. **SAINT - MARTIN - DU-CANIGOU.** *Veduta interna. (Cfr. 428.)* 1001-1009. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

57. **CARDONA, S. Vincenzo.** *Veduta esterna. (Cfr. 58, 427.)* 1028-1040. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

58. **CARDONA, S. Vincenzo.** *Schema assonometrico. (Cfr. 57, 427.) 1028-1040.* (Da J. Puig I Cadafalch, *Le Premier Art roman*, Paris, H. Laurens, 1928, p. 89, fig. 44.)

59. **CARDONA, S. Vincenzo.** *Incrocio del transetto e abside. (Cfr. 58, 427.)* 1028-1040. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

60. **SANPEDRODERODA, navata centrale.** *Colanne e capitelli.* Prima del 1048. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

61. **SOREDE, Saint-André, portale.** *Bassarilieva.* Intorno al 1040. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
La funzione primitiva di questa rilieva certamente fu diversa (ancona?).

62. **CLUNY, antica abbazia.** *Ricostituzione di Cluny II, da K.J. Conant. (Cfr. 435, 436).* 1028-1056. Acquarello originale: Cluny, Musée Ochier. (Foto Pierre Bonzon, Cluny.)
Stato dell'abbazia durante la metà dell'XI secolo; a fianco della chiesa della fine del X secolo (Cluny II), resti della prima chiesa (Cluny I), della metà del X secolo.

63. **ROMAINMOTIER, chiesa abbaziale.** *Veduta esterna, lato sud.* Navata centrale: prima del 1030; il corpo antistante la navata: intorno al 1056. (Foto Herbert Laesslé - Publi-Photo, La Croix-s.-Lutry.)
Il corpo antistante la navata, visibile sul lato sinistro dell'illustrazione, appartiene a una campagna più recente della navata centrale e del transetta; rovine d'un chiostro gotico contro il mura della navata.

64. **DIGIONE, Saint-Bénigne, antica rotonda.** *Piano inferiare. (Cfr. 434.)* 1001-1018. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

65. **DIGIONE, Saint-Bénigne, rotonda.** *Capitello* 1018. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Tema del capitello a mascheroni che si sviluppa nel tema dell'Atlante o dell'orante.

66. **DIGIONE, Saint-Bénigne, rotonda.** *Capitello* 1018. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Ultima tappa delle ricerche scultoree a Soint-Bénigne: creazione del capitello figurato.

67. **TOURNUS, Saint-Philibert.** *Facciata occidentale. (Cfr. 439, 440.)* XI secolo. (Foto Zodiaque, La Pierre-qui-Vire.)
Portale e parte superiore della torre più recenti dell'XI secolo.

68. **TOURNUS, Saint-Philibert, nartece.** *Esterno, facciata Sud. (Cfr. 67, 439, 440.)* XI secolo. (Foto Hurault-Viollet, Parigi.)
Il corpo antistante la navata (a sinistra) e la navata risalenti dall'XI secolo.

69. **TOURNUS, Saint-Philibert, nartece.** *Piano terreno. (Cfr. 439-441.)* 990-1018 (?). (Foto Lauros-Giradon, Parigi.)
Tentativi di complesse coperture a volte, visibili meglio nella fig. 441.

70. **AUXERRE, Saint-Étienne.** *Veduta della cripta.* Intorno al 1030-1035. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

71. **NEVERS, Saint-Étienne, navata.** *Alzato. (Cfr. 444, 446.)* Intorno al 1068-1097. (Foto Bildarchiv. Foto Marburg, Marburg/Lahn.)
Tipo compiuto di chiesa romanica concepito poco dopo la metà dell'XI secolo.

72. **BERNAY, Notre-Dame, navata.** *Veduta interna. (Cfr. 442.)* 1024-1040. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Capitelli parzialmente modificati nel XVII secolo.

73. **JUMIÈGES, Notre-Dame,** *Navata centrale vista dal transetto. (Cfr. 447, 448.)* Intorno al 1040-1067. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Trasformazioni gatiche visibili nel transetto; tribuna occidentale modificata nel XVII secolo.

74. **JUMIÈGES, Notre-Dame.** *Navata centrale vista da quella laterale. (Cfr. 447, 448.)* Intorno al 1040-1067. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

75. **JUMIÈGES, Notre-Dame, transetto.** *Capitello.* Metà dell'XI secolo. Jumièges, Musée lapidaire. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Capitello di un tipo iantano dal modello corinzia, ispirata dalle miniature di manoscritti.

76. **CAEN, chiesa de La Trinité, incrocio del transetto con la navata centrale.** *Capitello.* Intorno al 1060-1070. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Introduzione dello schematismo geometrico nella decarazione normanna. Capitello parzialmente riscolpito durante il XIX secolo.

77. **BARTON ON HUMBER, chiesa.** *Torre occidentale.*
Fine del X secolo. (Foto Radio Times - Hulton Picture Library, Londra.)

78. **TREVIRI.** *MAESTRO DEL REGISTRUM GREGORII.* Registrum Gregorii: *l'imperatore Ottone II circondato dalle province dell'Impera.* Intorno al 984. Chantilly, Musée Condé, foglio separato. Miniatura su pergamena. *m* 0,198 x 0,270. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Questo foglio e quello di un ritratto di san Gregorio (cfr. 118), apportengono a un manoscritto del Registrum Gregorii *che è stato identificoto da un frammento a Treviri, Stodtbibliothek, Cod. 171/1626.*

79. **ROMA, cancelleria imperiale.** *Diploma di motrimonio dell'imperatrice Teofano e Ottone II (part.). 972.* Wolfenbüttel, Niedersächsisches Staatsarchiv. Miniatura su pergamena. Dimensioni dell'insieme: m 0,395 x 1,445. (Foto Rudolf Krüger, Bad Gandersheim.)

80. **REICHENAU.** *Vangeli di Ottone III: le province dell'Impero (Rama, Gallia, Germania e Sclavinia) che recono i loro doni.* Fine del X secolo. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4453, fol. 23 v°. Miniatura su pergamena. m 0,242 × 0,334. (Foto Biblioteca.)
(Cfr. 129, 130.)

81. **REICHENAU.** *Vangeli di Ottone III: l'imperatore III circondato dai grandi dell'Impero.* Fine del X sec. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4453, fol. 24 r°. Miniatura su pergamena. m 0,242 × 0,334. (Foto Bibttoteca.)
(Cfr. 129, 130.)

82. **REICHENAU.** *Evangeliario di Enrico II: Enrico II e Cunegonda incoronati da Dio (part.).* 1007-1012. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4452, fol. 2 r°. Miniatura su pergamena. m 0,320 × 0,425. (Foto Biblioteca.)
(Cfr. 136-138.)

83. **ECHTERNACH.** *Vangeli di Goslar: Enrico III offre il libro ai suoi santi patroni Simone e Giuda.* Tra il 1050 e il 1056. Uppsala, Universitetsbiblioteket, ms. C 93, fol. 4 r°. Miniatura su pergamena. m 0,280 × 0,381. (Foto Biblioteca.)

84. **ECHTERNACH.** *Evangeliario: lo* scriptorium *di Echternach.* Intorno al 1039. Brema, Staatsbibliothek, ms. b. 21, fol. 124 v°. Miniatura su pergamena, m 0,155 × 0,185. (Foto Lobrisch-Achilles, Brema.)
(Cfr. 175.)

85. **REICHENAU.** *Salterio di Egberto: l'arcivescovo Egberto di Treviri.* Intorno al 980. Cividale, Museo archeologico nazionale, cod. 136, fol. 18 v°. Miniatura su pergamena. m 0,188 × 0,238. (Foto Elio Ciol, Casarsa [Pordenone].)
(Cfr. 111.)

86. **REICHENAU.** *Codice di Gereone: dedica.* Prima del 969. Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, cod. 1948, fol. 7 v°. Miniatura su pergamena. m 0,222 × 0,296. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
(Cfr. 88, 110.)

87. **COLONIA.** *Vangeli della badessa Hitda: la badessa Hitda offre il libro a santa Valburga.* Principio dell'XI secolo. Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, cod. 1640, fol. 6 r°. Miniatura su pergamena. m 0,218 × 0,290. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
(Cfr. 146; 147.)

88. **REICHENAU.** *Codice di Gereone: Cristo tra i simboli dei quattro evangelisti.* Prima del 969. Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, cod. 1948, fol. 5 v°. Miniatura su pergamena. m 0,222 × 0,296. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
(Cfr. 86, 110.)

89. **FULDA.** Codex Wittekindeus: *tavola dei canoni (part.).* 970-980. Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, ms. theol. lat. fol. 1, fol. 7 v°. Miniatura su pergamena. m 0,300 × 0,400. (Foto Deutsche Fotothek, Dresda.)
(Cfr. 102.)

90. **CORVEY (?).** *Il 'piccolo libro di Vangeli': inizio del Vangelo secondo san Giovanni.* Prima metà del X sec. Essen, cattedrale, ms. senza n°, fol. 181 r°. Miniatura su pergamena m 0,156 × 0,211. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

91. **CORVEY.** *Vangeli: inizio del Vangelo secondo san Luca.* Metà del X secolo. New York, Pierpont Morgan Library, M. 755, fol. 99 v°. Miniatura su pergamena. m 0,261 × 0,347. (Foto Biblioteca.)

92. **CORVEY.** *Frammento di Vangeli: inizio del Vangelo secondo san Giovanni, pagina ornamentale.* Metà del X secolo. Baltimora, Walters Art Gallery, W. 751. fol. 137 v°. Miniatura su pergamena. m 0,237 × 0,310. (Foto Museo.)

Il frammento contiene le pagine decorative degli inizi dei Vangeli secondo san Luca e san Giovanni che appartengono ai Vangeli ms. 10 della Biblioteca municipale di Reims. Gli inizi degli altri due Vangeli sono perduti.

93. **CORVEY (?).** *Evangeliario: Cristo in trono.* Metà del X secolo. New York, Public Library, fondazioni Astor Lenox et Tilden, ms. Astor 1, fol. 6 r°. Miniatura su pergamena. m 0,183 × 0,252. (Foto Biblioteca.)

94. **CORVEY (?).** *Evangeliario: l'evangelista san Luca.* Metà del X secolo. New York, Public Library, fondazioni Astor Lenox et Tilden, ms. Astor 1, fol. 4 v°. Miniatura su pergamena. m 0,183 × 0,252 (Foto Biblioteca.)

95. **CORVEY (?).** *L'evangelista san Luca.* Ultimo quarto del X secolo. Lipsia, Universitätsbibliothek, foglio separato. Miniatura su pergamena. m 0,235 × 0,275. (Foto Bildarchiv Foto Marburg, Marburg/Lahn.)
L'altro foglio rimastoci del manoscritto perduto (Helsinki, Museo nazionale finlandese) mostra l'evocazione di san Matteo.

96. **CORVEY.** *Frammento di un sacramentario: Crocifissione.* Fine del X secolo. Lipsia, Universitätsbibliothek, ms. CXC (Rep. I: 4° 57). fol. 1 v°. Disegno lumeggiato su fondo porpora. m 0,225 × 0,300. (Foto Karl-Marx-Universität - Universitätsbibliothek, Lipsia.)
Il frammento è rilegato con un evangeliario scritto, intorno al 970, nel monastero di Reichenau.

97. **Regione della Weser.** *Vangeli del monastero d'Abdinghof: Cristo in maestà.* Fine dell'XI secolo. Kassel, Murhardsche Bibliothek der Stadt- und Landesbibliothek (attualmente a Berlino, Deutsche Staatsbibliothek), ms. theol. fol. 60, fol. 12 r°. Disegno su pergamena. m 0,195 × 0,245. (Foto Deutsche Staatsbibliothek, Berlino.)

98. **CORVEY.** *Vangeli: Annunciazione.* Fine del X secolo. Wolfenbüttel Herzog-August-Bibliothek, cod. Guelf. 16, I. Aug. 2°, fol. 8 r°. Disegno su pergamena lumeggiato. m 0,221 × 0,324. (Foto Biblioteca.)

99. **HILDESHEIM.** *Vangeli di san Bernoardo: dedica.* Inizio dell'XI secolo. Hildesheim, cattedrale, ms. 18, fol. 16 v°. Miniatura su pergamena. m 0,200 × 0,280. (Foto Hermann Wehmeyer, Hildesheim.)

100. **HILDESHEIM.** *Bibbia: Maria Ecclesia e san Gerolamo.* Inizio dell'XI secolo. Hildesheim, cattedrale, ms. 61, fol. I r°. Miniatura su pergamena. m 0,345 × 0,463. (Foto Hermann Wehmeyer, Hildesheim.)
L'identificazione della figura a sinistra come san Gerolamo, invece di Mosè, è dovuta a Carl Nordenfalk, Noch eine touronische Bilderbibel, *"Festschrift Bernhard Bischoff"*, Stuttgart, 1971, pp. 153 sgg.

101. **HILDESHEIM.** *Vangeli di san Bernoardo: inizio del Vangelo secondo san Giovanni.* Inizio dell'XI secolo. Hildesheim, cattedrale, ms. 18, fol. 174 r°. Miniatura su pergamena. m 0,200 × 0,280. (Foto Hermann Wehmeyer, Hildesheim.)

102. **FULDA.** Codex Wittekindeus: *l'evangelista san Giovanni.* 970-980. Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, ms. theol. lat. fol. 1, fol. 102 v°. Miniatura su pergamena. m 0,300 × 0,400. (Foto Deutsche Fotothek, Dresda.)
(Cfr. 89.)

103. **FULDA.** *Sacramentario: la confessione.* Fine del X secolo. Gottinga, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, cod. theol. fol. 231, fol. 187 r°. Miniatura su pergamena m 0,270 × 0,340. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

104. **FULDA.** *Foglio di calendario con il ciclo dell'anno, le Stagioni, il Giorno e la Notte.* Fine del X secolo. Berlino, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, ms. theol. lat. fol. 192. Miniatura su pergamena. m 0,210 × 0,290. (Foto Bildarchiv Foto Marburg, Marburg/Lahn.)
Si tratta di uno dei due fogli di un sacramentario che si trovano sulle pagine interne della rilegatura di un manoscritto del XII secolo.

105. **FULDA.** *Lezionario*: l'Agnus Dei. Fine del X secolo. Aschaffenburg, Hofbibliothek, ms. 2, fol. 1 v°. Miniatura su pergamena. m 0,222 × 0,340. (Foto Fuchs, Aschaffenburg.)

106. **FULDA.** *Vite dei santi Ciliano e Margherita: battesimo del santo.* Fine del X secolo. Hannover, Niedersächsische Landesbibliothek, ms. 189, fol. 5 r°. Miniatura su pergamena. m 0,145 × 0,206. (Foto Rheinisches Bildarchiv - Kölnisches Stadtmuseum, Colonia.)

107. **MAGONZA.** *Libro d'Ore di Ottone III: il re in adorazione del Cristo in maestà.* Fine del X secolo. Pommersfelden, Schlossbibliothek Gräfl. Schonborn'sche, ms. 347, fol. 20 v°-21 r°. Miniatura su pergamena. m 0,120 × 0,150. (Foto Staatsbibliothek, Bamberga.)

108. **REICHENAU-OBERZELL, San Giorgio, navata.** *La guarigione dell'idropico.* Fine del X secolo. Affresco. (Foto Fred Wirz, Lucerna.)

109. **REICHENAU.** Codex Egberti: *dedica del libro. Egberto circondato dai monaci Kerald e Heribert.* Intorno al 985. Treviri, Stadtbibliothek, cod. 24, fol. 2 r°. Miniatura su pergamena. m 0,210 × 02,70. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
(Cfr. 120.) Sul problema della datazione del Codex Egberti, *cfr. attualmente Carl Nordenfalk,* The chronology of the Registrum Master, *"Festschrift Otto Pächt". 1972.*

110. **REICHENAU.** *Codice di Gereone: iniziale.* Prima del 969. Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, cod. 1948, fol. 13 r°. Miniatura su pergamena. m 0,222 × 0,296 (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
(Cfr. 86, 88.)

111. **REICHENAU.** *Salterio di Egberto: inizio del salmo I, iniziale.* Intorno al 980. Cividale, Museo Archeologico Nazionale, cod. 136, fol. 21 r°. Miniatura su pergamena. m 0,188 × 0,238. (Foto Elio Ciol, Casarsa [Pordenone].)
(Cfr. 85.)

112. **REICHENAU.** *Sacramentario di Petershausen: la Vergine o l'Ecclesia.* Intorno al 980-985. Heidelberg, Universitäts-bibliothek, cod. Sal. IX b, fol. 40 v°. Miniatura su pergamena. m 0,183 × 0,236. (Foto Biblioteca.)

113. **REICHENAU.** *Evangeliario di Poussay: il donatore.* Intorno al 980. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 10514, fol. 3 v°. Miniatura su pergamena. m 0,203 × 0,285. (Foto Biblioteca.)

114. **REICHENAU.** *Evangeliario di Poussay: l'adorazione dei Magi.* Intorno al 980. Parigi, Bibliothèque nationale, ms. Lat. 10514, fol. 18 v°. Miniatura su pergamena. m 0,203 × 0,285. (Foto Biblioteca.)

115. **GALLIANO, S. Vincenzo.** *San Geremia.* Inizio dell'XI secolo. Affresco. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

116. **Italia del Nord.** *Sacramentario di Warmundus: benedizione del Crisma.* Intorno al 1000. Ivrea, Biblioteca capitolare, cod. LXXXVI, fol. 52 v° Miniatura su pergamena. m 0,250 × 0,315. (Foto Biblioteca.)

117. **SAN GALLO.** *Antifonario: la lavanda dei piedi.* Intorno al 1000. San Gallo; Stiftsbibliothek, cod. 390, p. 186. Disegno. m 0,170 × 0,225. (Foto Photohaus Zumbühl, San Gallo.)

118. **TREVIRI.** *MAESTRO DEL REGISTRUM GREGORII.* Registrum Gregorii: *san Gregorio Magno e il suo scriba.* Intorno al 984. Treviri, Stadtbibliothek, foglio separato. Miniatura su pergamena. m 0,197 × 0,267. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
(Cfr. 78.)

119. **TREVIRI.** *Vangeli: l'evangelista san Luca.* Intorno al 980. Praga, monastero di Strahove (Museo della letteratura ceca), ms. D. F. III, 3, fol. 104 v°. Miniatura su pergamena. m 0,169 × 0,267. (Foto Dilia, Praga.)

120. **REICHENAU.** Codex Egberti: *la strage degli innocenti.* Intorno al 985. Treviri, Stadbibliothek, cod. 24, fol. 15 v°. Miniatura su pergamena. m 0,210 × 0,270. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
(Cfr. 109.)

121. **TREVIRI.** *Sacramentario di Lorsch: Crocifissione.* Intorno al 980. Chantilly, Musée Condé, ms. 1447, fol. 4 v°. Miniatura su pergamena. m 0,185 × 0,239. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

122. **TREVIRI.** *Vangeli della Sainte-Chapelle: san Giovanni evangelista (part.).* Intorno al 984. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 8851, fol. 115 v°. Miniatura su pergamena. m 0,283 × 0,385. (Foto Biblioteca.)

123. **TREVIRI.** *Vangeli: inizio del Vangelo secondo san Matteo.* 996. Manchester, John Rylands Library, ms. 98, fol. 16 r°. Miniatura su pergamena. m 0,193 × 0,240. (Foto Biblioteca.)

124. **TREVIRI.** *Vangeli della Sainte-Chapelle: Cristo in maestà.* Intorno al 984. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 8851, fol. 1 v°. Miniatura su pergamena. m 0,283 × 0,385. (Foto Biblioteca.)

125. **TREVIRI.** *Vangeli di san Massimino: la prima visione dell'Apocalisse.* Primo quarto dell'XI secolo. Berlino, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, ms. theol. lat. fol. 283, fol. 11 r°. Miniatura su pergamena. m 0,180 × 0,290. (Foto Bildarchiv Foto Marburg, Marburg/Lahn.)

126. **TREVIRI (?).** *Annunciazione.* Fine del X secolo. Wurzburg, Universitätsbibliothek, Mp. theol. qu. 4. Miniatura su pergamena. *m* 0,140 × 0,185. (Foto Biblioteca.)

127. **REICHENAU.** *Vangeli di Liuthar: la danza di Salomé.* Intorno al 990. Aquisgrana, cattedrale, *m*s. senza n°. fol. 46 v°. Miniatura su pergamena. m 0,215 × 0,298. (Foto Ann Münchow, Aquisgrana.)

128. **REICHENAU.** *Vangeli di Liuthar: l'apoteosi di Ottone III (part.).* Intorno al 990. Aquisgrana, cattedrale, ms. senza n°, fol. 16 r°. Miniatura su pergamena. m 0,215 × 0,298. (Foto Ann Münchow, Aquisgrana.)

129. **REICHENAU.** *Vangeli di Ottone III: l'evangelista san Luca.* Fine del X secolo. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4453, fol. 139 v°. Miniatura su pergamena. *m* 0,242 × 0,334. (Foto Biblioteca.)
(Cfr. 80, 81.)

130. **REICHENAU.** *Vangeli di Ottone III: inizio del Vangelo secondo san Luca.* Fine del X secolo. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4453, fol. 140 r°. Miniatura su pergamena. m 0,242 × 0,334. (Foto Biblioteca.)
(Cfr. 80, 81.)

131. **REICHENAU.** *Commentario del libro di Isaia: la visione di Isaia (part.).* Fine del X secolo. Bamberga, Staatsbibliothek, ms. Bibl. 76, fol. 10 v°. Miniatura su pergamena. m 0,186 × 0,248. (Foto Biblioteca - Alfons Steber).

132. **REICHENAU.** *Commentario del libro d'Isaia: e l'angelo purificatore (part.).* Fine del X secolo, Bamberga, Staatsbibliothek, ms. Bibl. 76, fol. 11 r°. Miniatura su pergamena, m 0,186 × 0,248. (Foto Biblioteca - Alfons Steber.)

133. **REICHENAU.** *Commentario del Cantico dei Cantici: Cristo con angeli e santi.* Fine del X secolo. Bamberga, Staatsbibliothek, ms. Bibl. 22, fol. 5 r°. Miniatura su pergamena. m 0,187 × 0,249. (Foto Biblioteca.)

134. **REICHENAU.** *Vangeli: Cristo nell'Albero della vita.* Inizio dell'XI secolo. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4454, fol. 20 v°. Miniatura su pergamena. m 0,232 × 0,303. (Foto Biblioteca.)

135. **Alemannia.** *Evangeliario: la moltiplicazione dei pani.* Fine del X secolo. Roma, Biblioteca Vaticana, Barb. lat. 711; fol. 42 r°. Miniatura su pergamena. m 0,205 × 0,320. (Foto Biblioteca.)

136. **REICHENAU.** *Evangeliario di Enrico II: l'adorazione dei Magi (i re Magi).* Tra il 1007 e il 1012. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4452, fol. 17 v°. Miniatura su pergamena. m 0,320 × 0,425. (Foto Biblioteca.)
(Cfr. 82, 137, 138.)

137. **REICHENAU.** *Evangeliario di Enrico II: l'adorazione dei Magi (Madonna col Bambino).* Tra il 1007 e il 1012. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4452, fol. 18 r°. Miniatura su pergamena. m 0,320 × 0,425. (Foto Biblioteca.)
(Cfr. 82, 136, 138.)

138. **REICHENAU.** *Evangeliario di Enrico II: l'annuncio ai pastori* tra il 1007 e il 1012. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4452, fol. 8 v°. Miniatura su pergamena. m 0,320 × 0,425. (Foto Biblioteca.)
(Cfr. 82, 136, 137.)

139. **REICHENAU.** *Apocalisse: l'angelo con la pietra molare.* Intorno al 1020. Bamberga, Staatsbibliothek, ms. Bibl. 140, fol. 46 r°. Miniatura su pergamena. m 0,204 × 0,295. (Foto Biblioteca - Alfons Steber.)

140. **REICHENAU.** *Apocalisse: la nuova Gerusalemme.* Intorno al 1020. Bamberga, Staatsbibliothek, ms. Bibl. 140, fol. 55 r°. Miniatura su pergamena. m 0,204 × 0,295. (Foto Biblioteca - Alfons Steber.)

141. **COLONIA.** *Lezionario dell'arcivescovo Everger: san Pietro e san Paolo.* Tra il 984 e il 999. Colonia, Erzbischöfliche Diözesanbibliothek, cod. Metr. 143, fol. 4 r° Miniatura su pergamena. m 0,198 × 0,288. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

142. **COLONIA.** *Vangeli di san Gereone: san Giovanni evangelista.* Dopo il 996. Colonia, Historisches Archiv. cod. W 312, fol. 160 r°. Miniatura su pergamena. m 0,242 × 0,328. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

143. **COLONIA.** *Sacramentario di san Gereone: le pie donne al sepolcro (part.).* Tra il 996 e il 1002. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 817, fol. 60 r°. Miniatura su pergamena. m 0,184 × 0,268. (Foto Biblioteca.)

144. **COLONIA.** *Sacramentario di san Gereone: le guardie da Pilato.* Tra il 996 e il 1002. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 817, fol. 59 v°. Miniatura su pergamena. m 0,184 × 0,268. (Foto Biblioteca.)

145. **COLONIA.** *Sacramentario di san Gereone: Annunciazione.* Tra il 996 e il 1002. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 817, fol. 12 r°. Miniatura su pergamena. m 0,184 × 0,268. (Foto Biblioteca.)

146. **COLONIA.** *Vangeli della badessa Hitda: Cristo placa la tempesta.* Inizio dell'XI secolo. Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, cod. 1640, fol. 117 r°. Miniatura su pergamena. m 0,218 × 0,290. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
(Cfr. 87, 147.)

147. **COLONIA.** *Vangeli della badessa Hitda: battesimo di Cristo.* Inizio dell'XI secolo. Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, cod. 1640, fol. 75 r°. Miniatura su pergamena. m 0,218 × 0,290. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
(Cfr. 87, 146.)

148. **RATISBONA.** *Evangeliario della badessa Uta: la messa di sant'Erarda (part.).* Inizio dell'XI secolo. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 13601, fol. 4 r°. Miniatura su pergamena. m 0,276 × 0,383. (Foto Biblioteca.)
(Cfr. 152.)

149. **RATISBONA.** *Sacramentario di Enrico II: Enrico II in trono.* Tra il 1002 e il 1014. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4456, fol. 11 v°. Miniatura su pergamena. m 0,241 × 0,298. (Foto Biblioteca.)

150. **RATISBONA.** *Sacramentario di Enrico II: Enrico II incoronato da Dio.* Tra il 1002 e il 1014. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4456, fol. 11 r°. Miniatura su pergamena. m 0,241 × 0,298. (Foto Biblioteca.)

151. **RATISBONA.** *Sacramentorio di Enrico II: pagino ornamentale.* Tra il 1002 e il 1014. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4456, fol. 21 r°. Miniatura su pergamena. m 0 241 × 0,298. (Foto Biblioteca.)

152. **RATISBONA.** *Evangeliario della badessa Uta: Cristo in croce circondato da personaggi allegorici.* Inizio dell'XI secolo. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 13601, fol. 3 v°. Miniatura su pergamena. m 0,276 × 0,383 (Foto Biblioteca.)
(Cfr. 148.)

153. **REICHENAU.** *Vangeli di Limburg: guarigione del lebbroso.* Inizio dell'XI secolo. Colonia, Erzbishöfliche Diözesanbibliothek, cod. Metr. 218, fol. 31 r°. Miniatura su pergamena. m 0,200 × 0,280. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

154. **REICHENAU (?).** *Evangeliario del vescovo Bernulfo: morte della Madonna.* Intorno alla metà dell'XI secolo. Utrecht, Aartsbisschoppelijk Museum, ms. 3, fol. 173 v°. Miniatura su pergamena. m 0,220 × 0,311. (Foto Museo - Henk van Vliet.)

155. **COLONIA.** *Vangeli: inizio del Vangelo secondo san Giovanni.* Metà dell'XI secolo. Bamberga, Staatsbibliothek, ms. Bibl. 94, fol. 154 v°. Miniatura su pergamena. m 0,187 × 0,242. (Foto Biblioteca - Alfons Steber.)

156. **COLONIA.** *Vangeli: inizio del Vangelo secondo san Matteo.* Secondo quarto dell'XI secolo. New York, Pierpont Morgan Library, M. 651, fol. 9 r°. Miniatura su pergamena. m 0,234 × 0,320. (Foto Biblioteca.)

157. **FULDA** (Neuenberg), S. Andrea, cripta. *Una virtù.* Intorno al 1023. Affresco. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

158. **FULDA.** *Sacramentario: Natività e annuncio ai pastori.* Intorno al 1020. Roma, Biblioteca Vaticana, Vat. lat. 3548, fol. 8 r°. Miniatura su pergamena. m 0,200 × 0,285. (Foto Biblioteca.)

159. **MAGONZA.** *Messale di sant'Albano: Natività e annuncio ai pastori.* Intorno al 1030. New York, Collezione privata (già a Ginevra, collezione Bodmer, cod. Chr. Rel. T. IV), fol. 6 v°. Miniatura su pergamena. m 0,190 × 0,264. (Foto Bildarchiv, Foto Marburg, Marburg/Lahn.)

160. **FULDA.** *Sacramentario: l'adorazione dei Magi.* Intorno al 1020. Roma, Biblioteca Vaticana, Vat. lat. 3548, fol. 14 r°. Miniatura su pergamena. m 0,200 × 0,285. (Foto Biblioteca.)

161. **MAGONZA (?).** *Vangeli: l'evangelista san Marco.* Secondo quarto dell'XI secolo. Fulda, Hessische Landesbibliothek, ms. Aa 44, fol. 44 v°. Miniatura su pergamena. m 0,305 × 0,420. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

162. **MAGONZA (?).** *Vangeli: frontespizio.* Secondo quarto dell'XI secolo. Fulda, Hessische Landesbibliothek, ms. Aa 44, fol. 45 r°. Miniatura su pergamena. m 0,305 × 0,420. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

163. **MAGONZA.** *Vangeli: l'evangelista san Matteo.* Inizio dell'XI secolo. L'Aia, Koninklijke Bibliotheek, 135 F 10, fol. 7 v°. Miniatura su pergamena. m 0,190 × 0,260. (Foto Biblioteca.)

164. **LORSCH.** *Evangeliario: san Michele che uccide il drago.* Secondo quarto dell'XI secolo. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 23630, fol. 31 v°. Miniatura su pergamena. m 0,215 × 0,325. (Foto Biblioteca.)

165. **LIEGI.** *Frammento di Vangeli: l'evangelista san Matteo.* Metà dell'XI secolo. Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 292, fol. 6 v°. Miniatura su pergamena. m 0,219 × 0,267. (Foto University Press, Oxford.)

166. **LIEGI.** *Vangeli della chiesa di Saint-Laurent di Liegi: san Luca evangelista.* Secondo quarto dell'XI secolo. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 18383, fol. 84 v°. Miniatura su pergamena. m 0,260 × 0,330. (Foto Biblioteca.)

167. **ECHTERNACH.** *Frammento dei Vangeli di Luxeuil: tavola dei canoni (part.).* Tra il 1040 e il 1050. Parigi, Bibliothèque Nationale, nuova acq. Lat. 2196, fol. 6 v°. Miniatura su pergamena. m 0,280 × 0,400. (Foto Biblioteca.)

168. **ECHTERNACH.** *Sacramentario: dedica.* Intorno al 1030. Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, cod. 1946, fol. 18 v°. Miniatura su pergamena. m 0,160 × 0,240. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Il donatore è stato identificato come l'abate Humbert di Echternach (1028-1051).

169. **ECHTERNACH.** Codex aureus Epternacensis: *frontespizio.* Prima del 1039. Norimberga, Germanisches Nationalmuseum. Hs. 2° 156142, fol. 4 r°. Miniatura su pergamena. m 0,331 × 0,442. (Foto Museo.)

170. **ECHTERNACH.** Codex aureus Epternacensis: *pagina ornamentale.* Prima del 1039. Norimberga, Germanisches Nationalmuseum. Hs. 2° 156142, fol. 52 v°. Miniatura su pergamena. m 0,331 × 0,442. (Foto Museo.)

171. **ECHTERNACH.** Codex aureus Epternancensis: *scene del Vangelo secondo san Luca.* Prima del 1039. Norimberga, Germanisches Nationalmuseum. Hs. 2° 156142, fol. 79 r°. Miniatura su pergamena. m 0,331 × 0,442. (Foto Museo.)

172. **ECHTERNACH.** Codex aureus *di Spiro: l'imperatore Corrado II e l'imperatrice Gisella davanti a Cristo.* Tra il 1043 e il 1046. El Escorial, Real biblioteca del monasterio, cod. Vit. 17, fol. 2 v°. Miniatura su pergamena. m 0,350 × 0,500. (Foto David Manso, Madrid.)

173. **ECHTERNACH.** Codex aureus *di Spira: il re Enrico III e la moglie Agnese davanti alla Madonna.* Tra il 1043 e il 1046. El Escorial, Real biblioteca del monasterio, cod. Vit. 17, fol. 3 r°. Miniatura su pergamena. m 0,350 × 0,500. (Foto David Manso, Madrid.)

174. **ECHTERNACH.** *Evangeliario: la lavanda dei piedi.* Intorno al 1035. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9428, fol. 78 v°. Miniatura su pergamena. m 0,142 × 0,202. (Foto Biblioteca.)

175. **ECHTERNACH.** *Evangeliario: pagina ornamentale.* Intorno al 1039. Brema, Staatsbibliothek, ms. b. 21, fol. 2 r°. Miniatura su pergamena. m 0,155 × 0,185. (Foto Lohrisch-Achilles, Brema.)
(Cfr. 84.)

176. **NIEDERALTEICH.** *Vangeli: Cristo e gli apostoli.* Metà dell'XI secolo. Monaco. Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 9476, fol. 8 r°. Miniatura su pergamena. m 0,213 × 0,320. (Foto Biblioteca.)

177. **SALISBURGO.** *Evangeliario: Cristo che placa la tempesta.* Intorno alla metà dell'XI secolo. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 15713, fol. 22 r°. Miniatura su pergamena. m 0,290 × 0,369. (Foto Biblioteca.)

178. **SALISBURGO.** *Lezionario: presentazione della Vergine al tempio.* Metà dell'XI secolo. New York, Pierpont Morgan Library, G. 44, fol. 2 r°. Miniatura su pergamena. m 0,206 × 0,267. (Foto Biblioteca.)

179. **REICHENAU.** *Evangeliario: scene della Passione.* Metà dell'XI secolo. Berlino, Staatsliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, ms. 78 A. 2 fol. 32 r°. Miniatura su pergamena. m 0,210 × 0,280. (Foto Museo - Walter Steinkopf.)

180. **COLONIA.** *Vangeli dell'abbazia di Abdinghof: Cristo affida agli apostoli la loro missione.* Intorno al 1080. Berlino, Staatliche Museen, Preussischer, Kupferstichkabinett, ms. 78 A. 3, fol. 1 v°. Miniatura su pergamena. m 0,197 × 0,275. (Foto Museo - Walter Steinkopf.)

181. **COLONIA.** *Vangeli dell'abbazia di Abdinghof: la missione degli apostoli.* Intorno al 1080. Berlino, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, ms. 78 A. 3, fol. 2 r°. Miniatura su pergamena. m 0,197 × 0,275. (Foto Museo - Walter Steinkopf.)

182. **LIMOGES.** *Lezionario di Saint-Martial: san Tommaso.* Fine del X secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 5301, fol. 279 v°. Miniatura su pergamena. m 0,290 × 0,380. (Foto Biblioteca.)

183. **Regione di Auch.** *Tropario in prosa: giocoliere e musicista.* Metà dell'XI secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 1118, fol. 107 v°. Miniatura su pergamena. m 0,150 × 0,245. (Foto Biblioteca.)

184. **ALBI.** *Graduale di Saint-Michel di Gaillac: iniziale.* XI secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 776, fol. 5 r°. Miniatura su pergamena. m 0,277 × 0,405. (Foto Biblioteca.)

185. **SAINT-SEVER.** *BEATUS. Commentario sull'Apocalisse: il diluvio.* Metà dell'XI secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 8878, fol. 85 r°. Miniatura su pergamena. m 0,280 × 0,365. (Foto Biblioteca.)

186. **SAINT-SEVER.** *Commentario sull'Apocalisse: le cavallette.* Metà dell'XI secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 8878, fol. 145 v°. Miniatura su pergamena. m 0,280 × 0,365. (Foto Biblioteca.)

187. **FLEURY (?).** *Sacramentario di Beauvais: pagina ornamentale (part.).* Inizio dell'XI secolo. Aquisgrana, Collezione Dr. Peter e Irene Ludwig, ms. senza n°, fol. 9 r°. Miniatura su pergamena. m 0,178 × 0,229. (Foto Fred Wirz, Lucerna).

188. **FLEURY.** *Evangeliario, detto di Gaignières: inizio del Vangelo secondo san Matteo.* Inizio dell'XI secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 1126, Fol. 2 v°. Miniatura su pergamena. m 0,175 × 0,250. (Foto Biblioteca.)

189. **FLEURY (?).** *Sacramento di Beauvais: Crocifissione.* Inizio dell'XI secolo. Aquisgrana, Collezione Dr. Peter e Irene Ludwig, ms. senza n°, fol. 2 v°. Miniatura su pergamena. m 0,178 × 0,229. (Foto Fred Wirz, Lucerna.)

190. **SAINT-OMER, abbazia di Saint-Bertin.** *Vite dei santi Bertin, Folcuino, Silvino e Winnoc: dedica.* Intorno al 1000. Boulogne, Bibliothèque municipale, ms. 107, fol. 7 r°. Miniatura su pergamena. m 0,190 × 0,270. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

191. **SAINT-OMER, abbazia di Saint-Bertin.** *Salterio di Odberto: iniziale istoriata.* Intorno al 1000. Boulogne, Bibliothèque municipale, ms. 20, fol. 124 v°. Miniatura su pergamena. m 0,255 × 0,315. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

192. **SAINT-OMER, abbazia di Saint-Bertin.** *Aratea: la sfera celeste.* Fine del X secolo. Boulogne, Bibliothèque municipale, ms. 188, fol. 30 r°. Miniatura su pergamena. m 0,300 × 0,360. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

193. **SAINT-OMER, abbazia di Saint-Bertin.** *Vangeli: inizio del Vangelo secondo san Luca.* Intorno al 1000. New York, Pierpont Morgan Library, M. 333, fol. 51 r°. Miniatura su pergamena. m 0,200 × 0,310. (Foto Biblioteca.)

194. **ARRAS, abbazia di Saint-Vaast.** *Bibbia: Cristo davanti al tempio della Saggezza (part.).* Secondo quarto dell'XI secolo. Arras, Bibliothèque municipale, ms. 559 (435), III, fol. 1 r°). Miniatura su pergamena. m 0,355 × 0,510. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

195. **ARRAS, abbazia di Saint-Vaast.** *Bibbia: inizio del Deuteronomo.* Secondo quarto dell'XI secolo. Arras, Bibliothèque municipale, ms. 559 (435), I, fol. 53 v°. Miniatura e disegno su pergamena. m 0,340 × 0,490. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

196. **ARRAS, abbazia di Saint-Vaast.** *Vangeli: simbolo dell'evangelista san Matteo.* Secondo quarto dell'xi secolo. Boulogne, Bibliothèque municipale, ms. 9, fol. 15 r°. Disegno lumeggiatò su pergamena. m 0,195 × 0,292. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

197. **ARRAS, abbazia di Saint-Vaast.** *Messale di Saint-Denis: Cristo che comunica san Dionigi e i suoi compagni (part.).* Metà dell'xi secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 9436, fol. 106 v°. Miniatura su pergamena. m 0,225 × 0,310. (Foto Biblioteca.)

198. **ARRAS, abbazia di Saint-Vaast.** *Messale di Saint-Denis: Cristo in maestà.* Metà dell'xi secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 9436, fol. 15 v° Miniatura su pergamena. m 0,225 × 0,310. (Foto Biblioteca.)

199. **Abbazia di Saint-Amand.** *Vita e miracoli di sant'Amand: la visione di sant'Aldegonda.* Metà dell'xi secolo. Valenciennes, Bibliothèque municipale, ms. 502, fol. 118 v°. Miniatura su pergamena. m 0,175 × 0,240. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

200. **PARIGI, monastero di Saint-Germain-des-Près.** *Salterio-innario: Crocifissione.* Metà dell'xi secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 11550, fol. 6 r°. Disegno lumeggiato, fondo porpora. m 0,325 × 0,435. (Foto Biblioteca.)

201. **MONT - SAINT - MICHEL.** *Sacramentario: il ritorno della vera Croce.* Metà dell'xi secolo. New York, Pierpont Morgan Library, M. 641, fol. 155 v°. Miniatura su pergamena. m 0,210 × 0,280. (Foto Biblioteca.)

202. **MONT - SAINT - MICHEL.** *Sacramentario: iniziale con Cristo che calpesta il basilico e l'aspide.* Metà dell'xi secolo. New York, Pierpont Morgan Library, M. 641, fol. 66 v°. Miniatura su pergamena. m 0,210 × 0,280. (Foto Biblioteca.)

203. **MONT-SAINT-MICHEL.** *Opere patristiche: sant'Agostino disputa contro Feliciano.* Metà dell'xi secolo. Avranches, Bibliothèque municipale, ms. 72, fol. 97 r°. Miniatura su pergamena. m 0,220 × 0,290. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

204. **VALERANICA.** Moralia *di san Gregorio: visione di Isaia.* 945. Madrid, Biblioteca nacional, cod. vit. 8. 14/2, fol. 2 r°. Miniatura su pergamena. (Foto David Manso, Madrid.)

205. **TAVARA.** *BEATUS. Commentario dell'Apocalisse: torre di difesa del monastero di Tàvara e* scriptorium *degli amanuensi.* Madrid, Archivo histórico nacional, cod. 1240, fol. 139 r°. Miniatura su pergamena. m 0,224 × 0,355. (Foto Edizioni d'arte Albert Skira - Hans Hinz, Basilea.)

206. **ALBARES.** *Bibbia del 920: inizio del Vangelo secondo san Marco.* 920. León, cattedrale, cod. 6, fol. 209 r° Miniatura su pergamena. m 0,236 × 0,368. (Foto Mas, Barcellona.)

207. **VALERANICA.** *Bibbia:* colophon *con Florentius e Sanctius.* 960. León; Collegiale S. Isidoro, ms. 2, fol. 514 r°. Miniatura su pergamena. m 0,350 × 0,470. (Foto Mas, Barcellona.)

208. **VALERANICA,** *Bibbia: Mosè e Aronne davanti al faraone.* 960. León; Collegiale di S. Isidoro, ms. 2, fol. 36 r°. Miniatura su pergamena. m 0,350 × 0,470. (Foto Monastero di Beuron.)

209. **BURGO DE OSMA (?).** *BEATUS. Commentario dell'Apocalisse: la carta del mondo (part.).* 1086. Burgo de Osma, cattedrale, cod. 1, fol. 34 v° - 35 r°. Miniatura su pergamena. m 0,248 × 0,353. (Foto Mas, Barcellona.)
(Cfr. 213.)

210. **TAVARA.** *BEATUS. Commentario dell'Apocalisse: la palma.* 975. Gerona, cattedrale, tesoro, ms. 7, fol. 147 v°. Miniatura su pergamena. m 0,268 × 0,400. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

211. **TAVARA.** *BEATUS. Commentario dell'Apocalisse: adorazione della Bestia.* 975. Gerona, cattedrale, tesoro, ms. 7, fol. 176 v°. Miniatura su pergamena, m 0,268 × 0,400. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

212. **SAN MIGUEL DE ESCALADA.** *BEATUS. Commentario dell'Apocalisse: il sesto sigillo.* Metà del x secolo. New York, Pierpont Morgan Library. M. 644, fol. 112 r°. Miniatura su pergamena. m 0,280 × 0,380. (Foto Biblioteca.)

213. **BURGO DE OSMA (?).** *BEATUS. Commentario dell'Apocalisse: cavalieri (part.).* 1086. Burgo de Osma, cattedrale, cod. 1, fol. 151 r°. Miniatura su pergamena. m 0,248 × 0,353. (Foto Mas, Barcellona.)
*Illustrazione dell'*Apocalisse, XIX, 11-16: *il cavaliere vero e fedele sul cavallo bianco.*
(Cfr. 209.)

214. **BARI.** *Rotolo di* exultet: *le api (part.).* Intorno al 1000. Bari, cattedrale, ms. n° 1. Miniatura su pergamena. m 0,390 × 530. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

215. **BARI.** *Rotolo di* exultet: *la terra (part.).* Intorno al 1000. Bari, cattedrale, ms. n° 1. Miniatura su pergamena. m 0,390 × 5,30. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

216. **BENEVENTO.** *Rotolo di* exultet: *turba angelica (part.).* Tra il 981 e il 987. Roma, Biblioteca Vaticana, Vat. lat. 9820. Miniatura e disegno su pergamena. m 0,270 × 7,07. (Foto Biblioteca.)

217. **BENEVENTO.** Benedictio fontis: *angeli che cacciano gli spiriti impuri (part.).* 969-982. Roma, Biblioteca Casanatense, cod. 724 (B I 13) II. Disegno su pergamena. m 0,280 × 4,87. (Foto Vivarelli e Gulla, Roma.)

218. **MONTECASSINO.** *RABANO MAURO. Enciclopedia,* De rerum naturis: *Vulcano, Plutone, Libero e Mercurio (dal fac-simile).* 1023. Montecassino, Biblioteca del monastero, ms. 132, p. 386. Miniatura su pergamena. m 0,350 × 0,490. (Foto Biblioteca nazionale, Parigi.)

219. **WINCHESTER.** *Salterio: le pie donne al sepolcro.* Intorno al 1050. Londra, British Museum, Cotton ms. Tiberius C. VI, fol. 13 v°. Disegno su pergamena. m 0,150 × 0,250. (Foto Museo.)

220. **Inghilterra.** *SAN GREGORIO.* Cura pastoralis: *iniziale.* 890-897. Oxford, Bodleian Library, ms. Hatton 20, fol. 93 v°. Miniatura su pergamena. m 0,215 × 0,274. (Foto University Press, Oxford.)
Traduzione in inglese arcaico che risale al regno di re Alfredo.

221. **Sud dell'Inghilterra.** *AMALARIUS.* Liber officialis: *iniziale (part.).* Intorno al 960. Cambridge, Trinity College Library, ms. B. 11. 2, fol. 9. v°. Miniatura su pergamena. m 0,225 × 0,299. (Foto W. G. Rawlings, Cambridge.)

222. **Sud dell'Inghilterra.** *Gioiello di re Alfredo (verso).* Fine del ix secolo. Oxford, Ashmolean Museum. Oro e smalti. m 0,032 × 0,062 (Foto Museo.)

223. **WINCHESTER.** *Stola, detta di san Cutberto (part.): il profeta Daniele.* 909-916. Durham, cattedrale. Seta ricamata. Dimensioni d'un frammento: m 0,177 × 0,060. (Foto The cathedral Library, Durham.)
La storia è conservata in cinque pezzi separati di queste dimensioni. La primitiva lunghezza era circa di m 1,828 × 0,139.

224. **WINCHESTER (?).** *Frammento d'evangeliario: iniziale.* Seconda metà del x secolo. Londra, College of Arms, Arundel ms. XXII, fol. 84 r° Miniatura su pergamena. (Foto College.)

225. **WINCHESTER.** *Salterio: iniziale.* Intorno al 1000. Londra, British Museum, Harley ms. 2904, fol. 4 r°. Miniatura su pergamena. m 0,251 × 0,332. (Foto Museo.)
(Cfr. 236.)

226. **WINCHESTER.** *Salterio di Etelstano: Ascensione.* Secondo quarto del x secolo. Londra, British Museum, Cotton ms. Galba A. XVIII, fol. 120 v°. Miniatura su pergamena. m 0,090 × 0,132. Foto Museo.)

227. **WINCHESTER.** *Salterio di Etelstano: Cristo in maestà.* Secondo quarto del x secolo. Londra, British Museum, Cotton ms. Galba A. XVIII, fol. 21 r°. Miniatura su pergamena. m 0,090 × 0,132. (Foto Museo.)

228. **WINCHESTER.** *Statuto di re Edgardo per New Minster di Winchester: frontespizio con il re, la Vergine e san Pietro che offrono lo statuto a Cristo in maestà.* 966-975. Londra, British Museum, Cotton ms. Vespasianus A. VIII, fol. 2 v°. Miniatura su pergamena. m 0.162 × 0,226. (Foto Museo.)

229. **ABBAZIA DI WINCHCOMBE (?).** *Salterio latino: iniziale.* Secondo quarto dell'xi secolo. Cambridge, University Library, ms. Ff. I. 23, fol. 5 r°. Miniatura su pergamena. m 0,160 × 0,270. (Foto Biblioteca.)

230. **WINCHESTER.** *Pontificale dell'arcivescovo Roberto: morte della Madonna.* Fine del x secolo. Rouen, Bibliothèque municipale, ms. 369 (Y 7), fol. 54 v°. Miniatura su pergamena. m 0,238 × 0,324. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

231. **WINCHESTER.** *Pontificale di sant'Etelvoldo: tre apostoli (part.).* 971-984. Londra, British Museum, Add. ms. 49598, fol. 4 r°. Miniatura su pergamena. m 0,215 × 0,219. (Foto Museo.)

232. **Sud dell'Inghilterra.** *L'evangelista san Giovanni.* Terzo quarto del x secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 6401, fol. 158 v°. Miniatura su pergamena. m 0,195 × 0,277. (Foto Biblioteca.)
La miniatura si trova alla fine del manoscritto con opere di Boezio. La pagina successiva porta l'iniziale I con san Giovanni, l'aquila, l'Agnello e Cristo.

233. **WINCHESTER.** *Pontificale di sant'Etelvoldo: le pie donne al sepolcro.* 971-984. Londra, British Museum, Add. ms. 49598, fol. 51 v°. Miniatura su pergamena. m 0,215 × 0,291. (Foto Museo.)

234. **Sud dell'Inghilterra.** *Vangeli: l'evangelista san Matteo.* Fine del x secolo. York Minster Library, ms. 1, fol. 22 v°. Miniatura su pergamena. m 0,210 × 0,265. (Foto Biblioteca - The Dean and Chapter of York - York Minster Library.)

235. **Sud dell'Inghilterra.** *Pontificale: Dio Padre.* Fine del x secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 943, fol. 5 v°. Disegno su pergamena. m 0,212 × 0,318. (Foto Biblioteca.)

236. **WINCHESTER.** *Salterio: Crocifissione.* Intorno al 1000. Londra, British Museum, Harley ms. 2904, fol. 3 v°. Disegno su pergamena. m 0,251 × 0,332. (Foto Museo.)
(Cfr. 225.)

237. **CANTERBURY.** *Copia del Salterio di Utrecht: salmo VI.* Intorno al 1000. Londra, British Museum, Harley ms. 603, fol. 4 r°. Disegno su pergamena. m 0,314 × 0,380. (Foto Museo.)

238. **SAINT-OMER, abbazia di Saint-Bertin.** *Vangeli: l'evangelista san Giovanni.* Intorno al 1000. Boulogne, Bibliothèque municipale, ms. 11, fol. 107 v°. Miniatura su pergamena. m 0,265 × 0,330. (Foto Jack Audinet, Boulogne-sur-Mer.)

239. **WINCHESTER (?).** *Pagina di calendario.* Intorno al 1000. Londra, British Museum, Cotton ms. Tiberius B.V, fol. 3 r°. Miniatura su pergamena. In origine: m 0,220 × 0,270. (Foto Museo.)

240. **FLEURY.** *Aratea: le costellazioni Argo e Balena.* Intorno al 1000. Londra, British Museum, Harley ms. 2506, fol. 42 r°. Disegno su pergamena. m 0,212 × 0,295. (Foto Museo.)

241. **FLEURY.** *Aratea: le costellazioni Orione e Canicola.* Intorno al 1000. Londra, British Museum, Harley ms. 2506, fol. 41 r°. Disegno su pergamena. m 0,212 × 0,295. (Foto Museo.)

242. **ELY (?).** *Messale di Roberto di Jumièges: l'adorazione dei magi (part.).* Intorno al 1016-1030. Rouen, Bibliothèque municipale, ms. 274 (Y. 6), fol. 37 r°. Miniatura su pergamena. m 0,222 × 0,335. (Foto Ellebé, Rouen.)

243. **ELY (?).** *Messale di Roberto di Jumièges: il bacio di Giuda.* Intorno al 1016-1030. Rouen, Bibliothèque municipale, ms. 274 (Y. 6), fol. 71 r°. Miniatura su pergamena. m 0,222 × 0,335. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

244. **CANTERBURY (?).** *Vangeli di Arenberg: tavola dei canoni (part.).* Inizio dell'xi secolo. New York, Pierpont Morgan Library, M. 869, fol. 11 v°. Miniatura e disegno su pergamena. m 0,190 × 0,320. (Foto Biblioteca.)

245. **WINCHESTER (?).** *Vangeli di Grimbald: l'evangelista san Matteo (part.).* Intorno al 1020. Londra, British Museum, Add. ms. 34890, fol. 10 v°. Miniatura su pergamena. m 0,248 × 0,340. (Foto Museo.)

246. **CANTERBURY. AELFRIC.** *Eptateuco in anglosassone: gli animali lasciano l'arca di Noè.* Intorno al 1000. Londra, British Museum, Claudius, B. IV, fol. 15 v°. Miniatura e disegno su pergamena. m 0,217 × 0,328. (Foto Museo.)

247. **WINCHESTER.** New Minster. *Libro di preghiere: la santa Trinità e la Vergine.* 1023-1035. Londra, British Museum, Cotton ms. Titus D. XXVII, fol. 75 v°. Miniatura su pergamena. m 0,093 × 0,127. (Foto Museo.)

248. **CANTERBURY.** *CAEDMON. La divisione della luce dalle tenebre.* Inizio dell'xi secolo. Oxford, Bodleian Library, ms. Junius XI, p. 6. Disegno su pergamena. m 0,196 × 0,323. (Foto University Press, Oxford.)

249. **Sud dell'Inghilterra. PRUDENZIO.** *Psicomachia: i guerrieri sedotti dalla Lussuria gettano le armi.* Intorno al 1000. Londra, British Museum, Add. ms. 24199, fol. 18 r°. Disegno su pergamena. m 0,230 × 0,317. (Foto Museo.)

250. **Sud dell'Inghilterra. PRUDENZIO.** *Psicomachia: la danza della Lussuria.* Intorno al 1000. Londra, British Museum, Add. ms. 24199, fol. 18 r°. Disegno su pergamena. m 0,230 × 0,317. (Foto Museo.)

251. **WINCHESTER.** New Minster. Liber Vitae *di Hyde Abbey: il re Canuto e Aelfgifu a Winchester.* Intorno al 1020-1030. Londra, British Museum, Stowe ms. 944, fol. 6 r°. Disegno su pergamena. m 0,150 × 0,524. (Foto Museo.)

252. **BURY ST. EDMUNDS.** *Salterio: illustrazione del salmo LXXXII, versetto 14.* Intorno al 1025-1050. Roma, Biblioteca Vaticana. Regin. lat. 12, fol. 90 v°. Disegno su pergamena. m 0,237 × 0,324. (Foto Biblioteca.)
A questo versetto dove il Salmista invoca la vendetta di tutti i santi sui reprobi: « O Signore, rendili simili a una ruota, alla stoppia davanti al vento », corrisponde un disegno che rappresenta il reprobo in piedi su una ruota, costretto dal vento a indietreggiare; il vento scompiglia e solleva la sua veste formando un orlo increspato, ridotto agli elementi di una greca.

253. **Sud dell'Inghilterra.** *Vangeli della contessa Giuditta di Fiandra: l'evangelista san Luca.* 1050-1065. New York, Pierpont Morgan Library, M. 708, fol. 42 v°. Miniatura su pergamena. m 0,190 × 0,295. (Foto Biblioteca.)

254. **Sud dell'Inghilterra.** *Vangeli della contessa Giuditta di Fiandra: Crocifissione.* 1050-1065. New York, Pierpont Morgan Library, M. 709, fol. 1 r°. Miniatura su pergamena. m 0,190 × 0,295. (Foto Biblioteca.)

255 **WINCHESTER.** *Salterio: san Michele uccide il drago.* Metà dell'xi secolo. Londra, British Museum, Cotton ms. Tiberius C. VI, fol. 16 r°. Disegno su pergamena. m 0,150 × 0,252. (Foto Museo.)

256. **Sud dell'Inghilterra.** *Tropario: Ascensione.* Intorno al 1050-1060. Londra, British Museum, Cotton ms. Caligula A. XIV, fol. 18 r°. Miniatura su pergamena. m 0,132 × 0,222. (Foto Museo.)

257. **Sud dell'Inghilterra.** *Vangeli di Hereford: l'evangelista san Luca.* Intorno al 1050. Cambridge, Pembroke College, ms. 302, fol. 60 v°. Miniatura su pergamena. m 0,102 × 0,198. (Foto University Library, Cambridge.)

258. **WINCHESTER.** *Salterio: Crocifissione.* Intorno al 1060. Londra, British Museum, Arundel ms. 60, fol. 12 v°. Miniatura su pergamena. m 0,197 × 0,300. (Foto Museo.)

259. **WINCHESTER.** *Salterio: Crocifissione.* Intorno al 1087. Londra, British Museum, Arundel ms. 60, fol. 52 v°. Miniatura su pergamena. m 0,197 × 0,300. (Foto Museo.)

260. **Germania occidentale** (MAGONZA o FULDA?). *La croce dell'Impero.* Inizio dell'xi secolo. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer. Oro, filigrane, pietre, perle. m 0,71 × 0,77. (Foto Erwin Meyer, Vienna.)

261. **Germania occidentale.** *Fibula dell'imperatrice Gisella.* Intorno al 1000. Magonza, Mittelrheinisches Landesmuseum. Oro, filigrane, smalti *cloisonnés*, rubini. m 0,092 × 0,096. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

262. **COLONIA.** *Croce di Lotario (part.).* Intorno al 1000. Aquisgrana, cattedrale, tesoro. Oro, filigrane, pietre, cammeo, intaglio. m 0,385 × 0,50. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

263. **Bassa Sassonia (BRUNSWICK?).** *La seconda croce della contessa Gertrude.* Intorno al 1040. Cleveland, Museum of Art, dono del *trust* John Huntington. Oro su anima di quercia, filigrane, pietre, perle, smalti *cloisonnés.* m 0,241 × 0,215. (Foto Museo.)

Croce donata alla cattedrale di Brunswick dalla contessa Gertrude, in memoria dello sposo, il conte Liudolf, morto nel 1038.

264. **Germania occidentale.** *Corona del Sacro Romano Impero. (Cfr. 372.)* Seconda metà del x secolo; aggiunte della prima metà dell'xi secolo. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer. Oro, filigrane, pietre, perle, smalti *cloisonnés.* m 0,156 × 0,24. (Foto Erwin Meyer, Vienna.)

265. **CONQUES.** *Trono della Maestà di santa Fede. (Cfr. 351.)* Trono: fine del x secolo. Conques, Sainte-Foy, tesoro. Lamine d'oro su anima di ferro, filigrane, pietre, cristalli di rocca. m 0,36 × 0,60). (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

266 **Bassa Sassonia.** *Trono di Enrico IV.* Ultimo quarto dell'xi secolo. Goslar, residenza imperiale. Bronzo. Dimensioni della spalliera: m 0,85 × 0,65. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

267. **Bassa Sassonia.** *Trono d'Enrico IV (part. della spalliera). (Cfr. 266.)* Ultimo quarto dell'xi secolo. Goslar, residenza imperiale. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

268. **Germania occidentale.** *Corona di sant'Osvaldo (part.).* Intorno al 1000. Hildesheim, cattedrale. Oro, filigrane, pietre, perle, smalti (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

269. **ESSEN (?).** *Spada delle badesse d'Essen, detta dei santi Cosma e Damiano (part.).* Intorno al 1000. Essen, cattedrale, tesoro. Oro sbalzato, filigrane, pietre, perle, smalti. H. m 0,802. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

270. **Germania del Sud.** *Mantello di consacrazione di Enrico II (part.).* Intorno al 1020. Bamberga, Diözesanmuseum. Seta ricamata con fili d'oro. m 2,97 × 1,54. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

271. **ESSEN (?).** *Croce-reliquiario della badessa Bertha di Borghorst.* Dopo il 1024. Borghorst, S. Nicodemo. Oro, pietre, perle, cristallo fatimide. m 0,284 × 0,411. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

272. **MILANO.** *Placca con l'iscrizione* OTTO IMPERATOR. Ultimo terzo del x secolo. Milano, Castello Sforzesco. Avorio. m 0,10 × 0,14. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

273. **Germania occidentale.** *Secchiello liturgico.* Intorno al 1000. Aquisgrana, cattedrale, tesoro. Avorio, oro, pietre. m 0,177 × 0,125. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

274. **GAUZON.** *Croce della Vittoria.* 908. Oviedo, cattedrale, *cámara santa.* Oro filigrane, pietre, smalti. m 0,72 × 0,92 (Foto Edizioni d'Arte Albert Skira, Ginevra.)

275. **COLONIA.** *Prima croce della badessa Matilde.* Intorno al 973-982. Essen. cattedrale, tesoro. Oro, filigrane, pietre, perle, smalti *cloisonnés.* m 0,295 × 0,445. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

276. **Lorena.** *Legatura dell'evangeliario di san Gauzelin.* Seconda metà del x secolo. Nancy, cattedrale, tesoro. Oro, filigrane, argento inciso, pietre, smalto. m 0,22 × 0,31 × 0,097. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

277. **MAGONZA (?).** *Legatura di evangeliario con la rappresentazione di san Maurizio.* Metà dell'xi secolo. Magonza, Stadtbibliothek. Rame argentato e inciso. m 0,22 × 0,27. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

278. **Germania occidentale.** *Legatura dell'evangeliario di Ottone III.* Intorno al 1000. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek. Oro, pietre, perle, intagli, avorio, m 0,26 × 0,35. (Foto Museo.)

L'avorio centrale è bizantino.

279. **Germania occidentale.** *Legatura dell'evangeliario di Bamberga.* Inizio dell'xi secolo. Monaco. Bayerische Staatsbibliothek. Oro sbalzato, filigrane, pietre, perle. m 0,23 × 0,30. (Foto Biblioteca.)

280. **Bassa Sassonia (BRUNSWICK ?).** *Altare portatile della contessa Gertrude.* Intorno al 1040. Cleveland, Museum of Art, dono del *trust* John Huntington. Anima di quercia, oro sbalzato, filigrane, pietre, perle, smalti. (Foto Museo.)

281. **Germania occidentale.** *Altare portatile dell'imperatore Enrico II.* Inizio dell'xi secolo. Monaco, Residenz, Schatzkammer. Oro, filigrane, argento niellato, pietre, perle. m 0,36 × 0,43. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

282. **Nord della Francia.** *Pastorale di santa Austreberthe (part.).* Inizio dell'xi secolo. Montreuil-sur-Mer, Saint-Saulve. Rame e argento dorati, filigrane, pietre. H. m 1,22. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

283. **Lorena.** *Calice di san Gauzelin.* Seconda metà del x secolo. Nancy, cattedrale, tesoro. Oro, filigrane, pietre, smalti. H. m 0,142. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

284. **HILDESHEIM.** *Pastorale dell'abate Erkánbald (part.).* Prima del 1011. Hildeheim, cattedrale, tesoro. Argento fuso. H. m 1,10. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

285. **LORENA.** Quadro-reliquiario. Prima metà dell'xi secolo. Essen, cattedrale, tesoro. Oro, filigrane, pietre, perle, smalti, cristalli di rocca. m 0,117 × 0,13 × 0,02. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

286. **COLONIA (?).** *Pettine liturgico.* Inizio dell'xi secolo. Osnabrück, cattedrale, tesoro. m 0,15 × 0,21. (Foto Rheinisches Bildarchiv, Colonia.)

287. **Lorena.** *Turibolo.* Fine dell'xi secolo. Colonia, Schnütgen-Museum. Bronzo. H. m 0,106. (Foto Rheinisches Bildarchiv, Colonia.)

288. **TREVIRI.** *Reliquiario del piede di sant'Andrea.* Tra il 977 e il 993. Treviri, cattedrale, tesoro. Oro, filigrane, pietre, perle, smalti *cloisonnés*, avorio. m 0,447 × 0,31 × 0,22. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

289. **TREVIRI.** *Reliquiario del sacro Chiodo.* Tra il 977 e 993. Treviri, cattedrale, tesoro. Oro, pietre, pasta di vetro, smalti *cloisonnés.* H. m 0,214. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

290. **FULDA (?).** *Ambone, detto di Enrico II (part.): un evangelista. (Cfr. 291.)* Primo quarto dell'xi secolo. Aquisgrana, cattedrale. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

291. **FULDA (?).** *Ambone, detto di Enrico II.* Primo quarto dell'xi secolo. Aquisgrana, cattedrale. Oro, pietre, avorio, cristalli di rocca. m 1,15 × 1,46. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

292. **HILDESHEIM.** *Colonna trionfale di Cristo.* Intorno al 1020. Hildesheim, cattedrale. Bronzo. m 3,79 × 0,58. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

293. **HILDESHEIM.** *Candelabro dell'arcivescovo Bernoardo (part.). (Cfr. 294.)* Intorno al 1000. Hildesheim, cattedrale, tesoro. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

294. **HILDESHEIM.** *Candelabro dell'arcivescovo Bernoardo.* Intorno al 1000. Hildesheim, cattedrale, tesoro. Argento fuso e niellato. H. m 0,368. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

295. **TREVIRI,** *San Paolo.* Fine del x secolo. Parigi, Musée de Cluny. Avorio. m 0,103 × 0,210. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

296. **CONQUES.** *Placca di filigrana rimontata sulla veste della Maestà di santa Fede. (Cfr. 351.)* Prima metà dell'xi secolo. Conques, Sainte-Foy, tesoro, Argento dorato, filigrana (Foto Louis Balsan, Rodez.)

297. **Germania occidentale.** *Croce della badessa Teofano (part.) (Cfr. 310.)* Tra il 1039 e il 1045. Essen, cattedrale, tesoro. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

298. **FULDA (?).** *Cofanetto-reliquiario (part.): apostoli e segni zodiacali.* Fine del x secolo. Monaco, Bayerisches Nationalmuseum. Avorio. m 0,235 × 0,118. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

299. **MAGONZA (?).** *Madonna col Bambino.* Intorno al 1000. Magonza, Mittelrheinisches Landesmuseum. Avorio. m 0,10 × 0,22 × 0,055. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

300. **HILDESHEIM.** *Madonna col Bambino.* Intorno al 1010-1015. Hildesheim, cattedrale, tesoro. Legno, in origine rivestito d'oro. H. m 0,565. (Foto, Hermann Wehmeyer, Hildesheim.)

301. **Lorena.** *Cofano di evangeliario (part.): simbolo di evangelista.* Fine del x secolo. Parigi, Musée du Louvre. Smalti *cloisonnés* su oro. (Foto Services de documentation photographique de la réunion des Musées nationaux, Parigi.)

302. **COLONIA.** *Seconda croce della badessa Matilde (part.): simbolo di evangelista.* Intorno al 1000. Essen, cattedrale, tesoro. Smalti *cloisonnés* su oro, pietre, intagli. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

303-304. **Champagne.** *Simboli degli evangelisti.* Inizio dell'xi secolo. Troges, cattedrale, tesoro. Smalti *cloisonnés* translucidi su oro. m 0,05. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

305. **TREVIRI.** *Il bastone di san Pietro (part.).* Intorno al 980. Limburg an der Lahn, tesoro della cattedrale (Diözesanmuseum). Oro, filigrane, argento, pietre, smalti, m 1,745. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

306. **TREVIRI.** *Legatura del* Codex Aureus di Echternach. Tra il 983 e il 991. Norimberga, Germanisches Nationalmuseum. Avorio, oro, pietre, perle, smalti. m 0,31 × 0,44. (Foto Museo.)

Sulle placche d'oro sbalzato che circondano l'avorio del Maestro di Echternach sono raffigurati Ottone III e la madre Teofano (morta nel 991), il che ci consente di datare l'oggetto prima del 991. Mediante logiche deduzioni ci sentiamo autorizzati a situare l'opera del Maestro di Echternach attorno all'anno mille. Ciò nonostante la curiosa ipotesi — che non può essere verificata — avanzata nel catalogo dell'esposizione Reno-Mosa del 1972, secondo la quale l'avorio avrebbe sostituito una placca centrale originale, in oro sbalzato, che sarebbe stata distrutta da un incendio avvenuto nel 1016; per questo l'avorio — e tutta la serie a cui appartiene — risalirebbe solo agli anni 1020-1040.

307. **FULDA (?).** Antependium. Inizio dell'xi secolo. Aquisgrana, cattedrale, tesoro. Oro sbalzato. m 1,76 × 1,29. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

308. **FULDA (?).** *Legatura di evangeliario.* Legatura: intorno al 1020: avorio bizantino: intorno al 1000. Aquisgrana, cattedrale, tesoro. Oro, pietre, perle, smalti, avorio. m 0,236 × 0,304. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

309. **Germania occidentale.** *Terza croce della badessa Matilde.* Inizio e metà dell'xi secolo. Essen, cattedrale, tesoro. Oro, filigrane, pietre, intagli, smalti *cloisonnés.* m 0,305 × 0,45. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

310. **Germania occidentale.** *Croce della badessa Teofano.* Tra il 1039 e il 1045. Essen, cattedrale, tesoro. Oro, filigrane, pietre, cristalli di rocca, smalti. m 0,30 × 0,445. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

311. **COLONIA.** *Verso della croce di Lotario (part.).* Intorno al 1000. Aquisgrana, cattedrale, tesoro. Oro inciso. m 0,385 × 0,50. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

312. **RATISBONA.** *Legatura dell'Evangeliario della badessa Uta di Niedermünster.* Inizio dell'xi secolo. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek. Oro, filigrane, pietre, perle, smalti. m 0,27 × 0,382. (Foto Biblioteca.)

313. **RATISBONA.** *Croce della regina Gisella d'Ungheria (part.).* Intorno al 1006. Monaco, Residenz, Schatzkammer. Oro, pietre, perle, smalti. m 0,32 × 0,445. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

314. **HILDESHEIM, S. Michele.** *Porte, dette di san Bernoardo (part.). (Cfr. 13.)* 1015. Hildesheim, cattedrale. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

315. **HILDESHEIM.** *Crocifisso di san Bernoardo.* Intorno al 1007-1008. Hildesheim, cattedrale, tesoro. Argento fuso. m 0,14 × 0,202. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

316. **HILDESHEIM.** *Colonna trionfale di Cristo (part.). (Cfr. 292.)* Intorno al 1020. Hildesheim, cattedrale. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

317. **TREVIRI.** *Valva di dittico: Mosè riceve le Tavole della Legge.* Fine del x secolo. Berlino, Staatliche Museen. Avorio. m 0,10 × 0,24. (Foto Museo - Walter Steinkopf, Berlino.)

318. **TREVIRI.** *Valva di dittico: l'incredulità di san Tommaso (part.).* Fine del x secolo. Berlino, Staatliche Museen. m 0,10 × 0,24. (Foto Museo - Walter Steinkopf, Berlino.)

319. **TREVIRI.** *Cristo in maestà circondata dagli evangelisti (part.).* Fine del X secolo. Berlino, Staatliche Museen. Avorio. m 0,124 × 0,21. (Foto Museo - Walter Steinkopf, Berlino.)

320. **TREVIRI o MAASTRICHT (?).** *Cristo in croce (part.).* Fine del X secolo. Maastricht, cattedrale, tesoro. Cristo: avorio; croce: oro, pietre, smalti. m 0,165. (Foto A.M.E. Dohmen, Maastricht.)

321. **LIEGI.** *Pannello d'altare portatile: Trasfigurazione.* Metà dell'XI secolo. Namur, Musée diocésain. Avorio. m 0,045 × 0,075. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

322. **COLONIA.** *Cristo in maestà benedice san Vittore e san Gereone.* Intorno al 1000. Colonia, Schnütgen-Museum. Avorio. m 0,098 × 0,177. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

323. **LIEGI.** *Legatura dell'evangellario del vescovo Notgero: Cristo in maestà.* Intorno al 1000. Liegi, Musée Curtius. Avorio. m 0,11 × 0,19. (Foto A.C.L., Bruxelles.)

324. **COLONIA, S. Maria in Campidoglio.** *Porte (port.): Pentecoste; le pie donne al sepolcro.* Intorno al 1065. Legno m 5. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

325. **MILANO (?).** *Pannello di* antependium *della cattedrale di Magdeburgo: l'imperatore offre una chieso o Cristo.* Ultimo terzo del X secolo. New York, Metropolitan Museum of Art, dono di George Blumenthal, 1941. Avorio. m 0,106 × 0,107. (Foto Museo.)

326. **MILANO (?).** *Pannello di* antependium *della cattedrale di Mogdeburgo: Visitazione.* Ultimo terzo del X secolo. Monaco, Bayerisches Nationalmuseum. Avorio. m 0,106 × 0,107. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

327. **MILANO.** *San Matteo.* Fine del X secolo. Londra, British Museum. Avorio. m 0,107 x 0,187. (Foto Museo.)

328. **MILANO.** *Secchiello liturgico.* Intorno al 980. Milano, duomo, tesoro. Avorio. m 0,185 × 0,124. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Già nella basilica di S. Ambrogio di Milano.

329. **MILANO (?).** *Pannello di* antependium *della cattedrale di Magdeburgo: Cristo davanti a Pilato.* Ultimo terzo del X secolo. Monaco, Bayerisches Nationalmuseum. Avorio. m 0,106 × 0,107. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

330. **MILANO.** *Ciborio (part.): sant'Ambrogio circondato da due adoratrici.* Fine del X secolo. Milano, S. Ambrogio. Pietra e stucco dipinto e dorato. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

331. **SALERNO (?).** *Olifante, detto corno di Rolando.* XI secolo. Tolosa, Musée Paul-Dupuy. Avorio. m 0,55 × 0,13. (Foto Yan, Tolosa.)
Già nella basilica di Saint-Sernin di Tolosa.

332. **Lombardia.** *Legatura di evangeliario, detta 'Pace' (part.): medaglione con l'arcangelo Gabriele.* Inizio dell'XI secolo. Chiavenna, San Lorenzo. Smalto *cloisonné* su oro. m 0,315 × 0,40. (Foto Fred Wirz, Lucerna.)

333. **MILANO.** *Legatura dell'Evangeliario dell'arcivescovo Ariberto.* Tra il 1018 e il 1045. Milano, duomo, tesoro. Oro, filigrane, pietre, smalti. m 0,355 × 0,426 (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

334. **Inghilterra.** *Legatura dell'Evangeliorio di Giuditta di Fiandra (part.): Cristo in una mandorla tra due serofini.* Prima del 1066. New York, Pierpont Morgan Library. Oro fuso, filigrane, pietre, perle, smalti *cloisonnés.* m 0,191 × 0,30. (Foto Biblioteca.)

335. **Abbazia di DEVENISH.** *Cofanetto-reliquiario (part.).* Inizio dell'XI secolo. Dublino, National Museum of Ireland. Bronzo, pannelli d'argento, filigrane d'oro. (Foto Museo.)

336. **Laboratorio franco-sassone.** *Pannello: l'Agnello e i simboli degli evangelisti.* Prima metà dell'XI secolo. New York, Metropolitan Museum of Art. Avorio. m 0,064 × 0,152. (Foto Museo.)

337. **Inghilterra. Laboratorio anglosassone.** *Cristo in maestà in uno mandorla.* Prima metà dell'XI secolo. Londra, Victoria and Albert Museum. Avorio. m 0,10. (Foto Museo.)

338. **Laboratorio di WINCHESTER.** *Angeli turiferari.* Fine del X secolo. Winchester City Museum. Avorio. m 0,050 × 0,075. (Foto Museo.)

339. **Inghilterra. Laboratorio anglosassone.** *Cristo in croce.* Intorno al 1000. Londra, Victoria and Albert Museum. Cristo: avorio; croce: oro, filigrane, smalti *cloisonnés.* m 0,148 × 0,188. (Foto Museo.)

340. **Laboratorio di WINCHESTER.** *Alcester tau.* Intorno al 1050. Londra, British Museum. Avorio. (Foto Museo.)

341. **Laboratorio franco-sassone.** SAINT-BERTIN (?). *Legatura del salterio di sant'Uberto di Ardenne (part.): il re David.* Intorno al 1050. Londra, British Museum. Avorio. m 0,111. (Foto Museo.)

342. **Laboratorio franco-sassone.** ARRAS (?). *Coperchio di cofanetta-reliquiario (part.): Cristo in una mandorla.* Prima metà dell'XI secolo. Berlino, Staatliche Museen. Avorio. m 0,096 × 0,28. (Foto Museo - Hilda Deecke, Berlino.)

343. **Laboratorio franco-sassone.** *La Vergine.* Intorna al 1000. Saint-Omer, Musée - Hôtel Sandelin. Avorio. m 0,115. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

344. **Laboratorio franco-sassone.** *San Giovanni.* Intorno al 1000. Saint-Omer, Musée - Hôtel Sandelin. Avorio. m 0,121. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

345. **SAINT-DENIS (?).** *Spada della consacrazione dei re di Francia, detta spada di Carlo Magno (part.).* Inizio dell'XI secolo. Parigi, Musée du Louvre. Oro, filigrane. Codoli m 0,22; H. m 1,10. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

346. **SAINT-DENIS (?).** *Legatura del messale di Saint-Denis (part.): la Vergine e san Giovanni.* Legatura: metà dell'XI secolo; avorio: IX secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale. Oro, filigrane, pietre, perle, avorio. m 0,225 × 0,31. (Foto Biblioteca.)

347. **SAINT-DENIS (?).** *La Mano di giustizia dei re di Francia (part.): l'anello di Saint-Denis.* Inizia dell'XI secolo. Parigi, Musée du Louvre. Oro, pietre. m 0,138. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

348. **CONQUES.** *Lanterna di Bigon.* Seconda metà dell'XI secolo. Conques, tesoro. Argento sbalzato e parzialmente dorato. m 0,13 × 0,42 × 0,13. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

349. **Regione della Loira.** *Braccia-reliquiario di sant'Eugenio.* Inizio dell'XI secolo. Varzy, chiesa, tesoro. Oro, filigrane, pietre. H. m 0,56. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

350. **CONQUES.** *Reliquiario di Pipino d'Aquitania (faccia posteriore).* Inizio dell'XI secolo. Conques, Sainte-Foy, tesoro. Oro sbalzato, filigrane, pietre, perle, intagli, smalti *cloisonnés.* m 0,186 × 0,185 × 0,088. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

351. **CONQUES.** *La Maestà di santa Fede.* Statua: fine del IX secolo. Rivestimento del trono: fine del X secolo. Conques, Sainte-Foy, tesoro. Lamine d'oro su anima di ferro, filigrane, pietre, cristalli di rocca. H. m. 0,85. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

352. **CONQUES.** *Frammento di* antependium. Fine del X secolo. Conques, Sainte-Foy, tesora. Argento sbalzato, parzialmente dorato. m 0,27 × 0,22. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

353. **TOLEDO.** *Caperchio di cofanetto (part.): medaglione con un cavaliere.* 1005. Pamplona, cattedrale, museo. Avorio. Dimensioni del cofanetto: m 0,35 × 0,22 × 0,22. (Foto Mas, Barcellona.)

354. **ALMERIA (?).** *Sudario di san Lazzara (part.): medaglione con un cavaliere.* Inizio dell'XI secolo. Autun, cattedrale, tesoro. Sete policrome, fili d'oro. m 1,68 × 0,90. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

355. **CUENCA (?).** *Scatola cilindrica.* X secolo. Narbona, cattedrale, tesoro. Avorio. m 0,10 × 0,074. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

356. **LEON.** *Crocifisso del re Ferdinando I di Castiglia.* Intorno al 1063. Madrid, Museo arquelógico nacional. Avorio. m 0,34 × 0,52. (Foto Museo.)
Crocifisso offerto nel 1063 alla collegiale di S. Isidoro dal re Ferdinando I e la regina Sancha.

357. **Aragona.** *Legatura dell'evangeliario della regina Felicia (part.).* Intorno al 1070. New York, Metropolitan Museum of Art, dono di J. Pierpont Morgan, 1917. Argento dorato, filigrane, pietre, smalti *cloisonnés*, avorio. m 0,19 × 0,26. (Foto Museo.)
Evangeliario donato allo cottedrole di Jaca dalla regino Felicia.

358-359. **LEON.** *Reliquiario dei santi Giovanni Battista e Pelagio (part.): due apostoli.* 1059. León, Collegiale di S. Isidoro, tesoro. Avorio. (Foto Mas, Barcellona.)

360. **Castiglia.** *Arca santa.* 1075. Oviedo, cattedrale, *cámara santa.* Argento dorato, sbalzato e niellato. (Foto Mas, Barcellona.)

361. **Germania occidentale.** *Legaturo dell'Evangeliario della badessa Teofano.* Tra il 1039 e il 1045. Essen, cattedrale, tesoro. Oro sbalzato, filigrane, pietre, perle, avorio. m 0,26 × 0,35. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

362. **Normandia (?).** *Bastone a T (o Tau), detto dell'abbazia di Jumièges.* XI secolo. Rouen, Musée des Antiquités de la Seine-Maritime. Avorio. m 0,115 × 0,05. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

363. **Sassonia (HILDESHEIM ?).** *Dittico della Passione (part.): le pie donne al sepalcro.* Inizio dell'XI secalo. Essen, cattedrale, tesoro. Avorio. m 0,091 × 0,119. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

364. **SOREDE, Saint-André, facciata.** *Architrave (part.).* Prima metà dell'XI secolo. Pietra (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

365. **COLONIA (?).** *La Vergine d'oro.* Intorno al 1000. Essen, cattedrale, tesoro. Oro, pietra, smalti: trono di rame dorato. H m. 0,74 (Foto Josef A. Slominski, Essen-Werden.)

366. **HILDESHEIM, S. Michele.** *Porte, dette di san Bernoardo (part.): l'adorazione dei Magi. (Cfr. 13.)* 1015 Hildesheim, cattedrale. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

367. **Germania del Nord (Vestfalia).** *Vergine del vescovo Imad.* Terzo quarto dell'XI secolo. Paderborn, Diözesanmuseum. Legno. H. m 1,12. (Foto Ertmer - Foto, Paderborn.)

368. **HILDESHEIM, S. Michele.** *Porte, dette di san Bernoardo (part.): testa di Cristo, nel* "Noli me tangere". *(Cfr. 13.)* 1015. Hildesheim, cattedrale. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

369. **HILDESHEIM.** *Cristo in croce di san Bernoordo (part.).* Intorno al 1000. Ringelheim, chiesa. Legno. m 1,608 × 1,62. (Foto Dr. Harald Busch, Francoforte/M. - Griesheim.)

370. **COLONIA.** *Crista in croce dell'arcivescovo Gero, detto 'Gero Crist', (part.).* Intorno al 980. Colonia, cattedrale. Legno, tracce di policromia. m 1,65 × 1,87. (Foto Rheinisches Bildarchiv - Kölnisches Stadtmuseum.)

371. **Germania occidentale.** *Cristo in croce (part.).* Intorno al 1060. Essen-Werden, S. Lucio, sacrestia. Bronzo. m 0,96 × 1,085. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

372. **Germania occidentale.** *Corono del Sacro Romano Impero. (Cfr. 264.)* Seconda metà del X secolo; aggiunte della prima metà dell'XI secolo. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer. Oro, filigrane, pietre, perle, smalti *cloisonnés.* m 0,156 × 0,24 (Foto Erwin Meyer, Vienna.)

373. **Germania occidentale.** *Corona dell'imperatrice Cunegonda.* Primo quarto dell'XI secolo. Monaco, Residenz, Schatzkammer. Oro, filigrane, pietre, perle. m 0,05 × 0,19. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

374. **Germania occidentale.** *Corona della 'Vergine d'oro'.* Fine del X secolo. Essen, cattedrale, tesoro. Oro, filigrane, pietre, perle. m 0,072 × 0,125. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

375. **CONQUES.** *Corona della Maestà di santa Fede.* Fine del X secolo. Conques, Sainte-Foy, tesoro. Oro, filigrane, pietre, smalti. (Foto Archives photographiques des Monuments historiques, Parigi.)
Qui, la corona di santa Fede è liberota dalle aggiunte posteriori, riportata alle sue dimensioni primitive e fotografata dopo il restauro della statua per la nuova presentazione del tesoro di Conques nel 1966. Attualmente, la corona si presenta nella forma anteriore, come a fig. 265.

376. **Germania occidentale.** (MAGONZA o FULDA ?). Antependium *di Basilea (part.). (Cfr. 4.)* Intorno al 1019. Parigi, Musée de Cluny. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

377. **Medio Reno (?).** *Placca: Cristo benedicente, circondato dai busti degli apostoli.* Intorno al 962-973. Cleveland, Museum of Art, dono del *trust* John Huntington. Avorio. m 0,101 × 0,182. (Foto Museo.)

378. **MILANO (?).** *Pannello di* antependium *della cattedrale di Magdeburgo: l'imperatore offre una chiesa a Cristo (part.). (Cfr. 325.)* Ultimo terzo del X secolo. New York, Metropolitan Museum of Art, dono di George Blumenthal, 1941. (Foto Museo.)

379. **COLONIA (?).** *Placca situata al disotto del trono della 'Vergine d'oro'.* Intorno al 1000. Essen, cattedrale, tesoro. Oro. (Foto Bildarchiv; Foto Marburg, Marburg/Lahn.)

380. **Germania occidentale.** *Croce dello badessa Teofano (part. del verso).* Tra il 1039 e il 1045. Essen, cattedrale, tesoro. Argento inciso: *opus punctile.* Dimensioni dell'insieme: m 0,30 × 0,445. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

381. **Lorena.** *Legatura dell'evangeliario di san Gauzelin (part.). (Cfr. 276.)* Fine del X secolo. Nancy, cattedrale, tesoro. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

382. *Figura di Cristo.* VIII secolo. Cleveland, Museum of Art, fondazione di J. H. Wade. Smalto *cloisonné* su rame: m 0,05. (Foto Museo.)

383. **Lorena (?).** *Cassa di santa Gertrude (part.): testa di Cristo.* X secolo. Nivelles, collegiale di Sainte-Gertrude. Smalto *cloisonné* su oro: m 0,08 × 0,31. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

384. *Figura di santo.* Seconda metà dell'XI secolo. Boston, Museum of Fine Arts. Smalto *cloisonné* su rame. (Foto Museo. Per cortese autorizzazione del Museum of Fine Arts, Boston.)

385. **CONQUES.** *Altare portatile di santa Fede (part.): busto di Santa Fede.* Fine dell'XI secolo. Conques, Sainte-Foy, tesoro. Smalti *cloisonnés* su argento dorato. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

386. **COLONIA, S. Pantaleone.** *Testa di statua.* Inizio dell'XI secolo. Colonia, S. Pantaleone, tesoro. Pietra: m 0,42. (Foto ANN Munchow, Aquisgrana.)

387. **CONQUES.** *Reliquiario di Pipino d'Aquitania (part. della facciata anteriore): volto di Cristo.* Inizio dell'XI secolo. Conques, Sainte-Foy, tesoro. Oro sbalzato. Dimensioni dell'insieme: m 0,186 × 0,185 × 0,088. (Foto Louis Balsan, Rodez.)

388. **TOLOSA, Saint-Sernin, deambulatorio.** *Un apostolo.* Fine dell'XI secolo. (Foto Yan, Tolosa.)
Uno dei primi capolavori della scultura monumentale romanica, testimonianza della sopravvivenza delle tradizioni antiche, trasmesse dai secoli dell'Alto Medioevo e della complessità di esperienze che l'hanno preceduta nel corso dell'XI secolo.

389. **MAGDEBURGO.** *Pianta della cattedrale.* Seconda metà del X secolo. (Da *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, II, München, Prestel-Verlag, 1968, fig. fronte alla pagina 196.)
Edificio iniziato nel 955, eretto come cattedrale nel 968, e compiuto con la cripta occidentale tra il 1004 e il 1008; sostituito nel XIII secolo dall'attuale cattedrale.

390. **HILDESHEIM.** *Pianta di S. Michele. (Cfr. 2, 9 - 12.)* 1010-1033. (Da H. Beseler e H. Roggenkamp, *Die Michaeliskirche in Hildesheim*, Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1954, tav. IV.)
L'abbazia fu fondata da Bernoardo nel 996. Alla sua morte, nel 1022, la parte orientale era compiuta.

391-392. **GERNRODE, S. Ciriaco.** *Sezione longitudinale e pianta. (Cfr. 6.)* 961-975. (Da *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, I, München Prestel-Verlag, 1966, fig. pp. 99 e 98.

393-394. **PADERBORN,** *Busdorfkirche. Sezione e pianta.* Intorno al 1036 - intorno al 1060. (Da E. Lehmann, *Der frühe deutsche Kirchenbau*, II, Berlin, 1949, tav. 46, fig. 175 e tav. 60, fig. 252.)

395-396. **OTTMARSHEIM, chiesa.** *Sezione e pianta. (Cfr. 16, 17.)* 1025-1040. (Da *Inventaire général des Monuments et des richesses artistiques de la France. Département du Haut-Rhin. Commune d'Ottmarsheim*, Paris, 1967, p. 6.)

397. **METTLACH, chiesa cimiteriale.** *A - Ricostruzione della pianta al livello del suolo. B - Ricostruzione della pianta al livello della tribuna.* 987 - prima del 1000. (Da A. Verbeek, *Die Architektonische Nachfolge der Aachener Pfalzkapelle*, in *Karlder Grosse*, IV: *Das Nachleben*, Düsseldorf, 1967, p. 117, fig. 41; e con le modifiche dell'autore.)
Rovine dette oggi 'vecchia torre'.

398-399. **ESSEN, cattedrale SS. Trinità.** *Sezione longitudinale e pianta. (Cfr. 22, 23.) Ricostruzione dello stato intorno al 1045.* (Da W. Zimmermann, *Das Münster zu Essen*, Essen, Verlag, Fredebeul und Koenen K. G., Essen, 1956, p. 237, fig. 246 e p. 226, fig. 237.)
Disegni eseguiti dopo le ricerche del 1951 e 1953.

400. **WERDEN.** *Pianta di S. Lucio. (Cfr. 24.)* 995-inizio dell'XI secolo e prima del 1063. (Da *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, III, München, Prestel-Verlag, 1971, fig. p. 371.)
La pianta del coro è quella della prima costruzione, ma l'edificio attualmente conservato e parzialmente ricostruito è quello consacrato nel 1063.

401. **STAVELOT.** *Pianta della chiesa abbaziale.* 1033-1040. (Da W. Legrand, *Notes sur l'église abbatiale de Stavelot*, in "Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain", III, 1970, p. 9, fig. 2.)

402. **MAGONZA.** *Pianta della cattedrale.* Fine del X secolo e 1010-1030. (Da *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, II, München, Prestel-Verlag, 1968, fig. di fronte alla p. 204.)

403. **STRASBURGO.** *Pianta della cattedrale.* 1015-1028. (Da E. Lehmann, *Der frühe deutsche Kirchenbau*, II, Berlin, 1949, p. 43, fig. 149.)

404. **REICHENAU-MITTELZELL.** *Pianta di S. Maria. (Cfr. 20.)* 988-1000 e 1030-1048. (Da E. Lehmann, *Der frühe deutsche Kirchenbau*, II, Berlin, 1949, tav. 47, fig. 178.)
Ricostruzione delle costruzioni del X e dell'XI secolo che non tiene conto degli elementi più antichi, né delle aggiunte più recenti.

405-406. **COLONIA, S. Maria in Campidoglio.** *Alzato esterno e pianta. (Cfr. 25.)* Intorno al 1050. (Da E. Lehmann, *Der frühe deutsche Kirchenbau*, II, Berlin, 1949, tav. 67, fig. 285 e tav. 51, fig. 199.)
Edificio danneggiato molto gravemente nel 1944.

407. **COLONIA.** *Pianta S. Giorgio.* Intorno al 1048-1075. (Da L. Grodecki, *L'Architecture ottonienne*, Paris, A. Colin, 1958, p. 111, fig. 42, seguendo il disegno di E. Lehmann.)

408. **COLONIA.** *Pianta di S. Pantaleone. (Cfr. 21.)* Intorno al 966-980 e intorno al 1000. (Da *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, II, München, Prestel-Verlag, 1968, fig. p. 151.)
Chiesa costruita nel luogo dove sorgevano edifici carolingi; navata e transetto: intorno al 960-980; coro e Westwerk intorno al 1000.

409. **SPIRA, cattedrale.** *Pianta della cripta. (Cfr. 29.)* 1030-1040. (Da W. Meyer-Schwartau, *Des Dom zu Speier und verwandte Bauten*, Berlin, J. Springer, 1893, tav. II.)

410. **SPIRA.** *Pianta della cattedrale. (Cfr. 30.)* 1030-1061 e ultimo quarto dell'XI secolo. (Da E. Lehmann, *Der frühe deutsche Kirchenbau*, II, Berlin, 1949, tav. 55, fig. 229.)

411. **LIMBURG AN DER HAARDT.** *Pianta della chiesa abbaziale. (Cfr. 27.)* 1025-1045. (Da E. Lehmann, *Der frühe deutscke Kirchenbau*, II, Berlin, 1949, tav. 46, fig. 170.)

412. **ESCHAU, abbaziale.** *Ricostruzione, stato intorno il 1050.* Fine del X secolo e intorno al 1050. (Dal disegno originale di Robert Will.)
Questa ricostruzione, ancora inedita, è stata eseguita dopo le ricerche di Robert Will nel 1966-1967. Solo l'abside è posteriore alla fine del X secolo.

413. *Schema di chiesa a transetto nano.* (Da L. Grodecki, *L'Architecture ottonienne*, Paris, A. Colin, 1958, p. 46, fig. 43.)

414. **CELLES.** *Pianta della chiesa abbaziale di Saint-Hadelin.* Intorno al 1025-1035. (Da S. Brigode, *Les églises romanes de Belgique*, Bruxelles, Ed. du Cercle d'Art, 1943, tav. IV.)
Non lontano da Dinat, sulle rive della Mosa, questa chiesa è uno degli edifici di questo tipo meglio conservato del Belgio.

415. **VIGNORY.** *Pianta di Saint-Étienne. (Cfr. 39.)* Intorno al 1020-1030 e 1050. (Da Hans Reinhardt, *Les églises romanes de la Champagne après l'an mil*, in "Cahiers de civilisation médiévale", n° 2, aprile-giugno 1961, tav. IV, fig. 4.)
Due campagne di costruzione, l'una concernente la navata centrale, l'altra il coro.

416. **PARIGI.** *Pianta di Saint-Germain-des-Prés.* 1009-1030 circa (Ricostruzione da una pianta disegnata da A. Sallez, modificata dall'autore.)

417. **REIMS.** *Pianta di Saint-Remi.* 1005-1049. (Da Hans Reinhardt, *Les églises romanes de la Champagne après l'an mil*, in "Cahiers de civilisation médiévale", n° 2, aprile-giugno 1961, tav. II, fig. 2 e tav. III, fig. 3 e con le modifiche di A. Prache e L. Grodecki.)

418. **CHARTRES.** *Pianta di Notre-Dame.* (Da Hans Reinhardt, *Les églises romanes de la Champagne après l'an mil*, in "Cahiers de civilisation médiévale", n° 2, aprile-giugno 1961, tav. V, fig. 5 e tav. VI, fig. 6.)
La cripta dell'edificio attuale, con lunghe navate laterali, deambulatorio e cappelle radiali, ha conservato i muri della costruzione del vescovo Fulberto, compiuta tra il 1024 e il 1030 circa.

419. **TOURS.** *Pianta di Saint-Martin.* Inizio dell'XI secolo. (Da F. Lesueur, *Saint-Martin de Tours et les origines de l'art roman*, in "Bulletin monumental", CVII, 1949, p. 9, fig. 1.)

420. **ORLEANS.** *Pianta di Saint-Aignan e della cripta. (Cfr. 43.)* Prima del 1029. (Da F. Lesueur, *Saint-Aignan d'Orléans. L'église de Robert le Pieux*, in "Bulletin monumental", CXV, 3, 1957, fig. p. 199.)

421. **CLERMONT, cattedrale.** *Pianta della cripta.* Intorno al 946 (?). (Da May Vieillard-Troiekouroff, *La cathédrale de Clermont du V au XIII siècle*, in "Cahiers archéologiques", XI, 1960, fig. 8.)
Ricostruita in base alle rovine rimaste.

422. **POITIERS.** *Pianta di Saint-Hilaire. (Cfr. 50.)* Prima del 1049. (Da F. Deshoulières, *Éléments datés de l'art roman en France. Évolution du style*, Paris, éd. d'Art et d'Histoire, 1936, p. 19, fig. 8 e p. 20, fig. 9.)
Il campanile dell'XI secolo è ancora ben conservato.

423. **SAINT-BENOIT-SUR-LOIRE, abbaziale.** *Alzato esterno del portico. torre. (Cfr. 44.)* Metà dell'XI secolo. (Foto abbazia di Saint-Benoît-de-Fleury, da un disegno dell'architetto Coursimault.)

424. **NOLI. Pianta di S. Paragorio.** *(Cfr. 53.)* Intorno al 1040-1060. (Da I. Puig I Cadafalch, *Le premier art roman*, Paris, H. Laurens, 1928, p. 90, fig. 45.)

425. **VERONA, S. Stefano.** *Pianta del transetto e del coro. (Cfr. 51.)* Ricostruzione intorno al 990. (Da P. Verzone, *L'Architettura religiosa dell'alto medioevo nell'Italia settentrionale*, Milano, Esperia, 1942, p. 138, fig. 65 e p. 139, fig. 66.)

426. **LOMELLO.** *Pianta di S. Maria Maggiare. (Cfr. 52.)* Intorno al 1025-1040. (Da A. Kinsgley Porter, *Lombard Architecture*, London and New Haven, Yale University Press, 1915, tav. 106.)

427. **CARDONA.** *Pianta di S. Vincenzo. (Cfr. 57-59.)* 1028-1040. (Da J. Puig I Cadafalch, *Le premier art roman*, Paris, H. Laurens, 1928, p. 88, fig. 43.)
La fondazione della chiesa attuale risale al 1019, la costruzione tra il 1028 e il 1040. "La più perfetta creazione del protoromanico meridionale in Catalogna". (M. Durliat).

428. **SAINT - MARTIN - DU - CANIGOU,** abbaziale. *Prospettiva assonometrica. (Cfr. 56.)* 1001-1009. (Da J. Puig I Cadafalch, *Le premier art roman*, Paris, H. Laurens, 1928, p. 68, fig. 22.)

429. **PEDRET,** *Pianta della chiesa abbaziale di Saint-Cyr.* X secolo. (Da J. Puig I Cadafalch, *Le premier art roman*, Paris, H. Laurens, 1928, p. 13, fig. 3.)

430-431. **WIMMIS, chiesa.** *Alzato e pianta dell'abside.* Prima del 1020. (Da M. Grütter, *Die romanischen Kirchen am Thunersee*, in "Anzeiger für schweizerische Altertumskunde", XXXIV, 3, 1932, p. 217, fig. 11.)

432. **CASSERRES.** *Pianta di S. Pietro.* Intorno al 1006. (Da J. Puig I Cadafalch, *Le premier art roman*, Paris, H. Laurens, 1928, p. 74, fig. 30.)
Un precoce esempio di chiesa interamente coperta a volta.

433. **COMO, S. Abbondio.** *Sezione trasversale.* 1063-1095. (Da F. de Dartein, *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris, Dunot, 1865-1882, tav. 76, in basso.)

434. **DIGIONE, Saint-Bénigne.** *Sezione della rotonda. (Cfr. 64.)* 1001-1018. (Foto Archives photographiques des Monuments historiques, Parigi; da Dom Urbain Plancher, *Histoire générale et particulière de Bourgogne*, Digione, 1739, I, p. 499.)
Di questo edificio, dopo la Rivoluzione, sono rimasti solo il piano inferiore e gli annessi orientali.

435. **CLUNY II.** *Pianta dell'abbazia alla metà dell'XI secolo. (Cfr. 62, 436.)* (Da K. J. Conant, *Cluny. Les églises et la maison du chef d'ordre*, Mâcon, Protat Frères, 1968, tav. IV, fig. 4.)
Ricostruita dopo i risultati degli scavi (ma in parte è ipotetica), questa pianta rivela la complessità delle costruzioni di una grande abbazia benedettina; dopo le modifiche della fine dell'XI secolo, e anche di quelle posteriori, questa pianta non è più riconoscibile negli edifici attuali.

436. **CLUNY II.** *Ricostruzione dell'abbazia intorno all'anno 1000. (Cfr. 62, 435.)* (Da K. J. Conant, Cluny. *Les églises et la maison du chef d'ordre*, Mâcon, Protat Frères, 1968, tav. XXV, fig. 39.)

437-438. **CHAPAIZE, chiesa.** *Sezione longitudinale e alzato delle absidi e del campanile.* Metà dell'XI secolo (?). (Da J. Virey, *Les édifices religieux de l'époque romane en Saône-et-Loire*, in "Congrès Archéologique de France", Mâcon, 1899, LXVI sessione, 1901, fig. di fronte alla p. 264.)
Data precisa ignota.

439-440. **TOURNUS, Saint-Philibert.** *Sezione longitudinale e pianta. (Cfr. 67-69, 441.)* 990-1018 (?). (Foto Archives photographiques des Monuments historiques, Parigi; da un rilievo di Ch. Questel, 1849. Pianta della chiesa di Maurice Berry, architetto capo dei Monumenti storici, indicazioni cronologiche di Jean Vallery-Radot.)
La sezione non solo indica le parti risalenti all'anno mille, ma anche le trasformazioni dell'XI, XII e XV secolo.

441. **TOURNUS, Saint-Philibert.** *Schema del nartece. (Cfr. 439-440).* 990-1018 (?). (Foto Archives photographiques des Monuments historiques, Parigi; da un rilievo del 1915 conservato agli Archivi della Direzione dell'Architettura.)
Si tratta di una delle strutture più complesse del protoromanico.

442. **BERNAY.** *Pianta di Notre-Dame. (Cfr. 72.)* 1024-1050. (Da L. Grodecki, *Les débuts de la sculpture romane en Normandie*. Bernay; in "Bulletin Monumental", CVIII, 1950, p. 19.)
Abbazia fondata intorno al 1015, costruita dal 1024 al 1050 circa.

443. **CAEN.** *Pianta di Saint-Étienne. (Cfr. 445.)* 1062 e 1080-1085. (Da L. Musset, *Normandie romane. La Basse Normandie*, Ed. Zodiaque, La Pierre-qui-Vire, 1967, fig. 54.)
In seguito a una recente scoperta dell'archeologo americano Eric Gustav Carlson, Excavations at Saint-Etienne, Caen (1969), in *"Gesta", X 1, 1971, pp. 23-30, i collaterali del coro dell'XI secolo erano meno lunghi, in quanto le absidiole orientali si trovavano a destra della seconda e terza campata del coro attuale.*

444. **NEVERS.** *Pianta di Saint-Étienne. (Cfr. 71, 446.)* Intorno al 1068-1097. (Da L. Serbat, *Nevers*, in "Congrès Archéologique de France", LXXX sessione tenuta a Moulins e a Nevers, 1913, fig. di fronte alla pag. 340.)

445. **CAEN, Saint-Étienne.** *Ricostruzione della navata centrale prima della costruzione delle volte a crociera ogivali e particolare del pilastro. (Cfr. 443.)* (Da Ernst Gall, *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, I, Klinkhardt et Biermann, Braunschweig, 1955, p. 25, fig. 1.)

446. **NEVERS, Saint-Étienne.** *Struttura della navata centrale (Cfr. 71, 444.)* Intorno al 1068-1097. (Da A. Choisy, *Histoire de l'architecture*, II, Paris, Gauthier-Villars, 1899, fig. p. 211.)

447-448. **JUMIÈGES, Notre-Dame.** *Sezione e pianta. (Cfr. 73, 74.)* 1028 (?)-1067. (Da G. Lanfry, *L'Abbaye de Jumièges. Plans et documents*, Rouen, s.d. (1954), p. 12, tav. V; e R. Liess, *Der frühromanische Kirchenbau des 11. Jahrhunderts in der Normandie*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1967, fig. 12 - K.J. Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture 800 to 1200*, "The Pelican History of Art", Penguin Book, Harmondsworth, 1959, p. 280, fig. 72.)

La ricostruzione di G. Lanfry è stata qui modificata a causa della copertura della navata.

449. **JUMIÈGES, Saint-Pierre.** *Schizzo schematico delle parti occidentali della navata.* Primo quarto dell'XI secolo. (Disegno di Claude Abeille, su indicazioni dell'autore.)

450. *Carta geografica dei principali monumenti e centri artistici durante il secolo dell'anno mille.*

451. *Carta della situazione dell'Europa intorno all'anno mille.*

Indice analitico

ABBONE (o ABBO) (sant'). Circa 945-1004. Abate di Fleury a partire dal 988, *pp.* 229, 354.

ABDINGHOF. *Cfr.* PADERBORN.

ABRAMO. Vescovo di Freising dal 957 al 993, *p.* 93.

ACQUI. Città del Piemonte, non lontana da Alessandria, sulle rive della Bormida. Cattedrale di S. Pietro consacrata nel 1067, *pp.* 54, 56, 57: *fig.* 54.

ADA. Leggendaria sorella di Carlomagno il cui nome compare in un manoscritto prodotto dalla scuola palatina dell'Imperatore (Treviri, Stadtbibliothek, ms. 22), *pp.* 132, 232, 242, 293, 309, 317.

ADALBERONE DI ARDENNE. Arcivescovo di Reims dal 969 al 988, *p.* 289.

ADALBERTO (sant'). Vescovo di Praga nel 982, subì il martirio in Prussia nel 997, *p.* XI.

ADALPERTUS. Miniaturista, monaco a S. Emmerano di Ratisbona intorno al 975, *p.* 155.

ADELAIDE. Cugina di Ottone III, badessa di Sainte-Gertrude di Nivelles, intorno al 1000, *p.* 34.

ADELHEID (ADELAIDE). Badessa di S. Maria di Quedlinburg all'inizio dell'XI secolo, *p.* 282.

ADEMARO DI CHABANNES. Circa 988-1034. Monaco a Limoges e Angoulême, *p.* 192.

AELFLEDA. Moglie di Edoardo il Vecchio, re degli Anglosassoni, morto nel 925, *p.* 230.

AELFRIC. 955 ca. — prima del 1025. Abate di Eynsham nel 1005, autore di opere in lingua anglosassone, *p.* 248; *fig.* 246.

AGLIATE. Città dell'Italia settentrionale, nei dintorni di Milano. Chiesa protoromanica di S. Pietro, una delle meglio conservate d'Italia, *p.* 66.

AGNESE. Circa 1024-1077. Moglie dell'imperatore Enrico III, *fig.* 173.

AGOSTINO (sant'). Morto nel 604-605. Vescovo di Canterbury nel 602, evangelizzò l'Inghilterra a partire dal 596, *p.* 253, *fig.* 203.

AIA (L'). Città dell'Olanda, *p.* 172.

AIME. Francia (Savoie), nella vallata della Tarentaise. Chiesa di Saint-Martin, costruita da Guglielmo I di Montpellier e consacrata nel 1019, *pp.* 3, 66.

ALBA IULIA (KARLSBURG). Città di origine romana dell'attuale Romania, *p.* 98.

ALBARES. Spagna (León). Abbazia fondata nel 904. *Scriptorium*, *pp.* 211, 212; *fig.* 206.

ALBI. Francia (Tarn), *p.* 194; *fig.* 184.

ALCESTER. Città della Gran Bretagna (Warwickshire), *pp.* 281, 322, 358; *fig.* 340.

ALCUINO (« Albinus Flaccus »). 735-804. Precettore di Carlomagno e abate di Saint-Martin di Tours a partire dal 796, *p.* 190.

ALDEGONDA (santa). Circa 630-684. Fondatrice e prima badessa di Maubeuge, *p.* 202; *fig.* 199.

ALDHELM (sant'). Morto nel 709. Vescovo di Sherborne nel 705, *p.* 227.

ALESSANDRIA. Città dell'Egitto (Basso Egitto), fondata da Alessandro nel 332 a.C., provincia romana nel 30 a.C., fu conquistata dagli Arabi nel 641, *p.* 363.

ALESSANDRO IL GRANDE, *p.* 362.

ALFONSO III, detto il Grande. Morto nel 912. Re di León e delle Asturie dall'866 al 909-910, *pp.* 209, 211, 351.

ALFONSO VI. Morto nel 1109. Re di León nel 1065, di Castiglia e di Galizia nel 1073, *pp.* 220, 336.

ALFONSO VIII. 1155-1214. Re di Castiglia, *p.* 355.

ALFREDO IL GRANDE. 848-899. Re anglosassone del Wessex nell'871, *pp.* IX, 227, 229, 230, 270; *fig.* 222.

ALLEAUME. Orefice, chierico al servizio di Stefano II, vescovo di Clermont e abate di Conques dal 942 al 984. Presunto autore della Vergine d'oro in maestà (scomparsa) della cattedrale di Clermont, *p.* 351.

ALLINGES (castello delle). In Francia (Haute-Savoie). Pitture murali della cappella del castello, oratorio costruito dal 912 al 937 da Rodolfo II, re di Borgogna, *p.* 6.

ALMERIA. Città della Spagna (Andalusia), sede di vescovado. Laboratori arabi di ricamo, *p.* 331; *fig.* 354.

ALSAZIA, *pp.* 18, 33.

ALVERNIA, *pp.* 328, 344.

AMALARIUS (o AMALARIO), *p.* 230; *fig.* 221.

AMALFI. Città della Campania, *p.* 313.

AMAND (sant'). Vescovo di Maastricht nel 646-647, apostolo delle Fiandre, della Frisia e dell'Hainaut, *p.* 202; *fig.* 199.

AMBONE. Pulpito senza copertura, posto all'entrata del coro e riservato per le letture liturgiche, *pp.* 286, 296, 351, 352, 354, 358; *figg.* 209, 291.

AMBROGIO (sant'). Circa 340-397. Padre della Chiesa, arcivescovo di Milano nel 374 e patrono della città, *p.* 309; *fig.* 330.

AMBURGO-BREMA. Vescovado della Germania fondato nell'831, *p.* 113.

AMER. Città della Spagna (Catalogna). Chiesa di S. Maria, della metà del X secolo, *p.* 60.

AMSOLDINGEN. Città della Svizzera (Berna), sul lago di Thun. Chiesa di S. Maurizio, costruita prima del 1020, *p.* 66.

ANDALUSIA, *p.* 331.

ANDREA (sant'), *pp.* 281, 286, 295, 358; *fig.* 288.

ANGERS. Città della Francia (Maine-et-Loire). Cattedrale di Saint-Maurice: costruzione dell'XI secolo in parte conservata, *pp.* 43, 189.

ANGIÒ, *pp.* 43, 49, 83.

ANHALT. Antico ducato della Germania, capitale Dessau, *p.* 242.

ANNO. Scriba, monaco a Reichenau intorno al 969, partecipò all'esecuzione del Codex di Gerone, *p.* 92.

ANTEPENDIUM (o ANTEPENDIO). Paramento posto sulla faccia anteriore di un altare, *pp.* 3, 272, 275, 287, 293, 295, 308, 327, 339-341, 350-353; *figg.* 4, 307, 325, 326, 329, 352, 376, 378.

AOSTA. Città dell'Italia settentrionale (Val d'Aosta).
Cattedrale, cripta del 1000 ca., *p.* 66.
Collegiale di S. Pietro e S. Orso, costruita nel 985 dal marchese di Monferrato. Pitture murali, *pp.* 6, 125.

AQUILEIA. Vicino a Udine, antico patriarcato. La cattedrale possiede pitture murali che datano intorno al 1031, *p.* 186.

AQUISGRANA (AACHEN). Città della Germania Occidentale (Renania). Cappella palatina, edificata da Carlomagno dopo il 790 e prima del 798, attualmente Cattedrale, manoscritti, tesoro, *pp.* 4, 9, 18, 19, 25, 33, 135, 137, 266, 268, 275, 287, 289, 295, 296, 303, 307, 341, 350, 352, 358, 361.

AQUITANIA, *pp.* 286, 344, 357, 359.

ARABI, *pp.* IX, X, 209.

ARAGONA, *pp.* 330, 337, 350; *fig.* 357.

ARATO. 315 ca.-245 ca. Poeta e astronomo greco famoso per la sua opera *Phainomena*, descrizione delle costellazioni e delle loro mitiche origini, *pp.* 194, 242.

ARCA SANTA. Sinonimo di cassa destinata ad accogliere reliquie, *pp.* 336, 337; *fig.* 360.

ARCO DI SCARICO. Arco incorporato in un muro sopra un'apertura (porta, finestra...) per alleggerire il carico soprastante, *p.* 26.

ARCO SORPASSATO. Arco il cui tracciato oltrepassa la metà del cerchio, *pp.* 58, 336.

ARCO TRASVERSALE. Arco sormontato da un muro che separa le campate di una navata, *p.* 56.

ARDENNE, *p.* 275.

ARENBEURG (Vangeli di), *p.* 248; *fig.* 244.

ARIBERTO. Arcivescovo di Milano dal 1018 al 1045, *pp.* 281, 312, 350, 354; *fig.* 333.

ARIPO. Miniaturista a S. Emmerano di Ratisbona nel X secolo, collaborò con Adalpertus, *p.* 155.

ARLES. Francia (Bouches-du-Rhône). Regno di Arles, fondato nel 933 dalla fusione della Borgogna cisgiuranica e della Borgogna transgiuranica; venne riunito nel 1033 al Sacro Romano Impero, *p.* 65.

ARLES-SUR-TECH. Francia (Pyrénées-Orientales). Chiesa abbaziale di Notre-Dame, consacrata nel 1046, *pp.* 60, 64.

ARMENIA, *p.* 362.

ARMILLAE. Nome latino di particolari bracciali, *p.* 270.

ARNOLFO o ARNOLFO DI CARINZIA. 850-899. Figlio di Carlomanno, re di Germania nell'887, incoronato imperatore da papa Formoso nell'896, *pp.* IX, 155, 156, 289, 350, 352.

ARNOLFO II. Arcivescovo di Milano dal 998 al 1018, *p.* 125.

ARONNE, *fig.* 208.

ARRAS. Città della Francia (Pas-de-Calais). Abbazia di Saint-Vaast, edificata nel VII secolo sulla tomba del primo vescovo di Arras, *scriptorium*, laboratorio di avori, *pp.* 196, 198, 200, 202, 322; *figg.* 194-198, 342.

ARUNDEL (Thomas Howard, conte di). Circa 1585-1646. Collezionista e bibliofilo inglese, *p.* 231.

ASBURGO. Famiglia originaria della Svevia i cui discendenti divennero imperatori di Germania, re di Boemia, di Ungheria e di Spagna, *p.* 183.

ASCHAFFENBURG. Città della Germania Occidentale (Baviera), *p.* 115.

ASHBURNHAM (Bertram, conte di). 1797-1878. Bibliofilo inglese, *p.* 248.

ASIA MINORE, *p.* 362.

ASTORGA. Città della Spagna (León), sede di vescovado, *p.* 336.

ASTURIE (le), *p.* 214.

ATRANI. Città non lontana da Salerno, *p.* 313.

ATTILA, *p.* 350.

AUCH. Città della Francia (Gers), *p.* 194; *fig.* 183.

AUGUSTA (AUGSBURG). Città della Germania Occidentale (Baviera), *p.* 111.

AULNAY-DE-SAINTONGE. Località della Francia (Charente-Maritime). Chiesa di Saint-Pierre, della seconda metà del XII secolo, *p.* 334.

AURIFICES. Orefici, in latino, *p.* 290.

AURILLAC. Città della Francia (Cantal), *p.* 194.

AUSTREBERTHE o OSTREBERTHE. Circa 633-704. Badessa di Montreuil (Pas-de-Calais), *pp.* 282, 327; *fig.* 282.

AUTUN. Città della Francia (Saône-et-Loire), *pp.* 196, 331.

AUXERRE. Città della Francia (Yonne). Laboratorio di orificeria, *pp.* 7, 324, 351, 354.
Cattedrale di Saint-Étienne, cripta; unica parte restante della cattedrale di Ugo di Châlon, costruita intorno al 1030, *p.* 76; *fig.* 70.
Chiesa di Saint-Germain, cripta che comporta un ciclo di pitture carolinge e che fu consacrata nell'865, *pp.* 7, 66.

BAGES. Città della Spagna (Catalogna). Chiesa di S. Benedetto, capitelli scolpiti, *p.* 64.

BALTIMORA. Città degli Stati Uniti (Maryland), *p.* 102.

BAMBERGA. Città della Germania Occidentale (Baviera), sul Regnitz, sede episcopale che ebbe l'appoggio di Enrico II, importante *scriptorium* dell'XI secolo, tesoro, *pp.* XII, 89, 92, 94, 108, 113, 142, 144, 148, 156, 160, 162, 167, 270, 281, 350, 353, 358; *fig.* 279.

BANDE LOMBARDE. Sistema decorativo all'esterno delle chiese, che comporta deboli aggetti verticali (lesene) uniti tra loro da arcatelle poste sotto il cornicione o il tetto, *pp.* 56, 60, 69, 75.

BANYOLES. Città della Spagna (Catalogna). Chiesa di S. Stefano della metà del X secolo, *p.* 59.

BARCELLONA. Città della Spagna, capitale della Catalogna, capoluogo della provincia di Barcellona e vescovado, *p.* 58.

BARCELLONA (contea di). Marca carolingia fondata intorno al 780, ceduta da Carlo il Calvo a Wilfréd, primo conte di Barcellona, *pp.* 54, 58.

BARDOLINO. Città del Veneto. Chiesa di S. Severo, preromanica, *p.* 54.

BARI. Città delle Puglie, sede di arcivescovado, *pp.* 221, 223, 313; *figg.* 214, 215.

BARTON ON HUMBER. Città della Gran Bretagna (Lincolnshire). Chiesa di S. Pietro, della fine del X secolo, *p.* 83; *fig.* 77.

BASILEA (BASEL). Città della Svizzera. Cattedrale costruita fra il 1008 e il 1019, il cui *antependium* in oro, che data intorno al 1015-1024, è oggi al Museo di Cluny, *pp.* 3, 21, 272, 287, 293, 295, 339, 340, 350, 352; *figg.* 4, 376.

BASILEWSKI (A.). Collezionista russo del XIX secolo, *p.* 309.

BASILIO II. 957-1025. Imperatore d'Oriente, *pp.* X, 156.

BAUDIME (san). Compagno di san Nectaire che, con lui, evangelizzò l'Alvernia nel III secolo, *p.* 344.

BAUME-LES-MESSIEURS. Francia (Jura). Abbazia colombiana, poi benedettina, che fornì i monaci al primo insediamento di Cluny (910). Abbaziale dell'XI secolo, *p.* 69.

BAVIERA, *pp.* 16, 270, 293, 298, 350.

BAYEUX. Città della Francia (Calvados). Cattedrale di Notre-Dame, consacrata nel 1077, *pp.* 77, 82, 282, 320.

BEATUS DI LIEBANA. Morto nel 798. Prete e monaco; autore di un Commentario sull'Apocalisse spesso illustrato nel Medioevo, *pp.* 194, 196, 211, 212, 214, 215, 217, 220; *figg.* 205, 209-213.

BEAULIEU-LÈS-LOCHES. Francia (Indre-et-Loire). Antica chiesa abbaziale di Notre-Dame, fondata da Folco Nerra e riedificata nella metà dell'XI secolo, *p.* 43.

BEAUVAIS. Città della Francia (Oise). Antica cattedrale di Notre-Dame de la Basse-Oeuvre ricostruita fra il 948 e il 988, *pp.* 39, 126, 196; *figg.* 187, 189.

BEDA il Venerabile. Circa 673-735. Storico e teologo, monaco dell'abbazia di Jarrow, *p.* 227.

BÉGON III. Abate di Conques dal 1087 al 1107, *pp.* 284, 328; *fig.* 348.

BELASCO. Scriba mozarabico, collaborò con il vescovo Sisebut e il notaio Sisebut nel 976, *p.* 212.

BELGIO, *p.* 67.

BENEDETTO BISCOP. Circa 628-690. Fondatore dei monasteri di Warmouth e di Jarrow, *p.* 227.

BENEDETTO DI MURCIA (san), *p.* 354.

BENEVENTO. Arcivescovado. S. Pietro, abbazia di Benedettini fondata nel 674 da Teoderada, moglie di Romualdo, amministratore del ducato. *Scriptorium*, *pp.* 223, 224; *figg.* 216, 217.

BERENGARIO I. Duca del Friuli, re d'Italia nell'888. Imperatore d'Occidente dal 915 al 924, *pp.* IX, 275.

BERLINO (BERLIN). Città della Germania, *pp.* 125, 163, 172, 187, 188, 322.

BERNARDO D'ANGERS. Teologo, allievo del vescovo Fulberto di Chartres, autore fra il 1007 e il 1025 del *Liber miraculorum sanctae Fidis*, *pp.* 290, 328, 330.

BERNAY. Francia (Eure). Abbazia benedettina costruita dal 1024 circa a dopo il 1050, *pp.* 68, 77, 78, 82; *figg.* 74, 442.

BERNOARDO. Circa 960-1022. Vescovo di Hildesheim dal 993 al 1022. Precettore di Ottone III; fondatore dell'abbazia di S. Michele di Hildesheim, *pp.* X, 9, 11, 12, 15, 93, 108, 110, 111, 300, 303, 304; *figg.* 13, 99, 101, 293, 294, 314, 315, 363, 368, 369.

BERNONE. Abate di Reichenau dal 1008 al 1048, autore di un trattato sulla teoria della musica: *Tonarius*, *pp.* 19, 163.

BERNULF o BERNULFO. Morto nel 1054. Vescovo di Utrecht nel 1028, *p.* 33; *fig.* 154.

BERRY. Provincia della Francia che fu unita al dominio reale nel corso dell'XI secolo, *pp.* 48, 68.

BERTHA DI BORGHORST (badessa), *p.* 271; *fig.* 271.

BERTHOLD. *Custos* (guardiano), scriba a S. Pietro di Salisburgo alla fine del X e nell'XI secolo, *p.* 186.

BERTINO (san). *fig.* 190.

BESANÇON. Città antica della Francia (Doubs), sede di un arcivescovado che riuniva le diocesi della parte orientale della Borgogna, *p.* 66.

BIN BIR KILISE (Mille e una chiesa). Città paleocristiana della Siria nota per un gran numero di chiese conservate, *p.* 16.

BISANZIO. Capitale dell'Impero d'Oriente a partire dal 330. Questo nome designa per estensione anche tutto l'Impero bizantino, *pp.* 4, 135, 150, 156, 179, 184, 186, 267, 270, 272, 293, 309, 313, 348, 352, 358, 361, 363.

BIZANTINI, *pp.* 6, 87, 221, 363.

BLANCHEFOSSE. Francia (Ardennes), *p.* 275.

BLOIS. Città della Francia (Loir-et-Cher). Cattedrale di Saint-Louis, anticamente abbaziale; cripta di Saint-Solenne costruita alla fine del X - inizio dell'XI secolo, *p.* 83.

BOADA. Città della Spagna (Catalogna). Chiesa di S. Felice nota fin dal 994, *p.* 58.

BOEZIO (Anicius Manlius Torquatus Severinus BOETHIUS). Circa 470-524. Uomo di Stato, filosofo e poeta romano sotto il regno di Teodorico, *p.* 95.

BOLOGNA. Città dell'Emilia, sede di vescovado. Abbazia di S. Stefano fondata verso il 440 dal vescovo san Petronio; cluniacense intorno al 980. Laboratorio di avori, *p.* 309.

BONA. Città dell'Algeria. L'antica Ippona occupata dai Musulmani nel VII secolo, *p.* X.

BONIFACIO (san). Circa 675-755. Arcivescovo di Magonza nel 745, fondò l'abbazia di Fulda nel 744, *p.* 112.

BORGHORST. Città della Germania Occidentale (Vestfalia). Monastero di religiose nell'XI secolo, *pp.* 271, 276, 358.

BORGOGNA, *pp.* IX, 3, 4, 6, 33, 35, 43, 44, 54, 65, 66, 70, 75-77, 82, 349.

BOSONE. Cognato di Carlo il Calvo, re di Borgogna dall'879 all'887, *pp.* 286, 349.

BOULOGNE-SUR-MER. Città della Francia (Pas-de-Calais), *pp.* 189, 197, 242.

BOURGES. Città della Francia (Cher). Città antica, sede di un arcivescovado che riuniva le diocesi del centro della Francia, *p.* 43.

BRACCIALI. Cfr. ARMILLAE.

BRAMANTE (Donato di Angelo, detto il). 1444-1514. Architetto e pittore, *p.* 27.

BREMA (BREMEN). Città della Germania Occidentale, *pp.* 92, 176, 182.

BRESCIA. Città della Lombardia, *p.* 163.

BRUNO. Fratello di Ottone I, arcicancelliere dell'Impero, arcivescovo di Colonia dal 953 al 965, *pp.* 21, 148.

BRUNONE DI ROUCY. Morto intorno al 1015-1016. Cugino di Guglielmo da Volpiano, vescovo di Langres a partire dal 985, fece costruire la chiesa di Saint-Vorles di Châtillon-sur-Seine, *p.* 75.

BRUNSWICK. Città della Germania Occidentale (Bassa Sassonia), sede di vescovado; residenza dell'imperatore Enrico I. Laboratorio d'oreficeria nell'epoca ottoniana, *pp.* 264, 284, 298, 317, 327; *figg.* 263, 280.

BRUXELLES. Città del Belgio, *pp.* 19, 182, 308.

BURGAL. Città della Spagna (Catalogna). Chiesa di S. Pietro del X secolo, tipi-

co esempio di una chiesa a copertura lignea del protoromanico, *p.* 59.

BURGO DE OSMA. Città della Spagna (Castiglia Vecchia), *pp.* 212, 220; *figg.* 209, 213.

BURGOS. Città della Spagna (Castiglia Vecchia). Monastero di Las Huelgas, abbazia cistercense costruita nel 1175; luogo di sepoltura di Alfonso VIII, *p.* 355.

BURY. Città della Gran Bretagna (Suffolkshire). Abbazia di St. Edmunds fondata nel VII secolo da Sigebert, ricostruita verso il 1021 da re Canuto, chiesa consacrata nel 1032, *p.* 250; *fig.* 252.

CAEDMON (CADMON). Morto nel 680 ca. Poeta anglosassone del VII secolo, *pp.* 248, 353; *fig.* 248.

CAEN. Città della Francia (Calvados), *pp.* 79, 83.
Abbazia di Saint-Étienne (o abbazia aux Hommes), fondata nel 1062 da Guglielmo il Conquistatore e terminata intorno al 1080-1085, *pp.* 79, 82; *figg.* 443, 445
Abbazia de la Trinité (o abbazia aux Dames), fondata intorno al 1060 da Matilde di Fiandra e terminata intorno al 1080-1085, *pp.* 79, 82; *fig.* 76.

CALABRIA, *p.* 221.

CAMBRAI. Città della Francia (Nord), *p.* 200.

CAMBRIDGE. Città della Gran Bretagna, *pp.* 229, 231, 235, 253.

CANOSSA. Luogo dove si incontrarono nel 1077 papa Gregorio VII e l'imperatore germanico Enrico IV, *p.* 67.

CANTERBURY. Città della Gran Bretagna (Kent), sede di un illustre arcivescovado. Abbazia di S. Agostino fondata nel 605 da re Etelberto, *scriptorium*, *pp.* 84, 227, 228, 240, 248, 253; *figg.* 237, 244, 246, 248.

CANUTO (KNUT) IL GRANDE. 995-1035. Principe danese, re d'Inghilterra a partire dal 1016-1017, e di Danimarca nel 1018, *pp.* X, 229; *fig.* 251.

CAPITELLO « TETTONICO ». Forma di capitello di sommaria sgrossatura e non decorato (esempio: capitello cubico, a tronco di piramide), *p.* 32.

CAPETINGI (dinastia dei), *pp.* X, 77.

CAPUA. Città della Campania. I monaci di Montecassino vi soggiornarono durante l'invasione dei Saraceni nell'883. *Scriptorium*, *pp.* 221, 225.

CARDONA. Città della Spagna (Catalogna). Collegiale di S. Vincenzo, costruita fra il 1019 e il 1040, *pp.* 62, 66; *figg.* 57-59, 427.

CARLOMAGNO. 742-814. Re dei Franchi nel 768, incoronato imperatore nell'800, *pp.* X, XII, 9, 18, 87, 88, 92, 96, 98, 108, 111, 132, 239, 268, 270 282, 350, 361; *fig.* 345.

CARLO IL CALVO. 823-877. Re di Francia dall'840 all'877, imperatore d'Occidente dall'875, *pp.* 92, 95, 96, 97, 98, 101, 105, 111, 113, 116, 132, 155, 156, 202, 227, 267, 270, 289, 296, 350, 351, 354, 358.

CARLO III il GROSSO. 839-888. Figlio cadetto di Ludovico il Germanico, re di Germania (876-882) e imperatore d'Occidente dall'881 all'887, *p.* IX.

CARLO V. Re di Francia dal 1346 al 1380, *p.* 130

CAROLINGI (dinastia dei), *pp.* XI, 4, 32, 44, 155.

CARTAGINE. Antica città dell'Africa del Nord (Tunisia). Concilio omonimo tenuto nel 401, *p.* 281.

CASSERRES. Città della Spagna (Catalogna). Chiesa di S. Pietro, consacrata nel 1010, *p.* 60; *fig.* 432.

CASTIGLIA, *pp.* 211, 212, 336, 350, 351; *figg.* 356, 360.

CATALOGNA, *pp.* 3, 54, 58, 62, 64, 65.

CAVA DE' TIRRENI. Città non lontana da Salerno, *pp.* 209, 225.

CELLES. Città del Belgio (Namur), presso Dinant. Chiesa abbaziale di Saint-Hadelin, senza dubbio innalzata intorno al 1030-1040, *pp.* 33, 68; *fig.* 414.

CHAMPAGNE, *pp.* 35, 37, 39; *figg.* 303, 304.

CHAMPLEVÉ (smalto). Tecnica usata in oreficeria, che consiste nello scavare la superficie di una placca metallica per colarvi le sostanze vetrose che, fuse, daranno luogo allo smalto (tecnica dello smalto incurvato), *pp.* 358, 359.

CHANTILLY. Città della Francia (Oise), *pp.* 127, 130, 132.

CHAPAIZE. Francia (Saône-et-Loire). Antico priorato di Saint-Martin, edificato prima del 1050, *pp.* 68, 75; *figg.* 437, 438.

CHARLIEU. Francia (Loire). Abbazia dei Saints Félix, Fortunat, Achille, fondata intorno all'876 da Roberto, vescovo di Valencia, priorato di cluniacensi nel 1095, *p.* 359.

CHAROLAIS, *p.* 75.

CHARROUX. Francia (Vienne). Antica abbaziale di Saint-Sauveur, dedicata nel 1047, *p.* 49.

CHARTRES. Città della Francia (Eure-et-Loir). Cattedrale fondata nel IV secolo, incendiata nel 1020 e riedificata sotto l'episcopato di Fulberto (morto nel 1028); dedicata nel 1037, celebre scuola nell'XI secolo, tesoro, *pp.* 44, 76, 160, 318, 322, 354; *fig.* 418.

CHÂTILLON-SUR-SEINE. Cittadina della Francia (Côte-d'Or). Chiesa di Saint-Vorles, costruita intorno al 1000-1010 da Brunone di Roucy, *p.* 75.

CHIAVENNA. Città della Lombardia, *pp.* 309, 357.

CHRISTOMIMESIS. Termine greco che significa « la somiglianza di Cristo », *p.* 271.

CIBORIO. Baldacchino sostenuto da colonne e posto al di sopra dell'altare, *pp.* 286, 309, 350, 351, 354; *fig.* 330.

CID Campeador (il). Morto nel 1099. Capo militare spagnolo divenuto figura semileggendaria, *p.* 270.

CILIANO (KILIAN) (san). Vescovo irlandese, subì il martirio in Franconia verso il 989, *p.* 115; *fig.* 106.

CINA, *p.* 362.

CIVIDALE DEL FRIULI. Città del Friuli, *pp.* 123.

CLERMONT. Città della Francia (Puy-de-Dôme). Cattedrale di Notre-Dame consacrata nel 946, *pp.* 44, 330, 351; *fig.* 421.

CLEVELAND. Città degli Stati Uniti (Ohio), *pp.* 163, 308, 353.

CLODOVEO I. 466-511. Figlio di Childerico I, fu re dei Franchi dal 481 al 511, della stirpe dei Merovingi, *p.* 37.

CLUNY. Francia (Saône-et-Loire). Abbazia fondata nel 910 da Guglielmo d'Aquitania, divenne celeberrima e raggiunse il suo apogeo sotto sant'Ugo (1049-1109), tesoro, *pp.* XI, 6, 31, 44, 66-68, 220, 228, 268, 324.
Cluny II, *pp.* 44, 66-69; *figg.* 62, 435, 436,
Cluny III, *pp.* 67, 76.

COBLENZA (KOBLENZ). Città della Germania Occidentale (Renania), *p.* 132.

CODOLI. *Cfr.* TRAVERSE o GAVAGLIONI.

COGOLLA (LA). *Cfr.* SAN MILLÁN DE LA COGOLLA.

COLONIA (KÖLN). Città della Germania Occidentale (Renania), manoscritti, oreficeria, *pp.* IX, 21, 22, 33, 93, 96, 130, 134, 145, 147, 148, 150, 152, 155, 163, 165, 167, 187, 188, 282, 286, 289, 293, 296, 307, 359; *figg.* 87, 141-147, 155, 156, 180, 181, 262, 275, 286, 302, 311, 322, 365, 370, 379.
Cattedrale di S. Pietro; fu ampliata nel terzo quarto del X secolo, *p.* 79.
Chiesa dei SS. Apostoli, edificata nel 1020, *pp.* 148, 167.
Chiesa di S. Giorgio, innalzata dall'arcivescovo Anno dal 1056 al 1075, *p.* 27; *fig.* 407.
Chiesa di S. Gereone, della seconda metà del IV secolo, venne ampliata dal 1056 al 1075 dall'arcivescovo Anno, *pp.* 148-150; *figg.* 142-145.
Chiesa di S. Maria ad Gradus, edificata fra il 1036 e il 1056 dall'arcivescovo Hermann, *p.* 148.
Chiesa di S. Maria in Campidoglio, consacrata nel 1065, *pp.* 6, 27, 32, 39, 308; *figg.* 25, 26, 324, 405, 406.
Chiesa di S. Pantaleone, riedificata intorno al 950 dall'arcivescovo Bruno, che vi eresse anche un'abbazia di benedettini, *pp.* 22, 148, 359; *figg.* 21, 386, 408.

COLOPHON (o COLOFONE), *pp.* 108, 211, 214, 217; *fig.* 207.

COMO. Città della Lombardia, all'estremità meridionale del lago omonimo, *p.* 73.
Basilica di S. Abbondio dell'XI secolo, *pp.* 57, 73; *fig.* 433.
Cattedrale di S. Carpoforo, consacrata nel 1040, è divenuta monastero, *p.* 56.

CONFLENT. Regione della Francia (Pyrénées-Orientales), *pp.* 58, 62.

CONQUES. Francia (Aveyron). Abbazia celebre a partire dall'epoca carolingia per il pellegrinaggio alla santa Fede (sainte Foy) oreficeria, *pp.* 4, 76, 265, 268, 270, 284, 289, 290, 312, 324, 327, 328, 330, 341, 344, 349, 351; *figg.* 265, 296, 348, 350-352, 375, 385, 387.

CORBERA DI LLOBREGAT. Città della Spagna (Catalogna). Chiesa di S. Pons, *p.* 62.

CORBIE. Francia (Somme). Monastero fondato fra il 657 e il 661 da santa Batilde, *scriptorium*, *pp.* 100, 229.

CORDOVA. Città della Spagna (Andalusia). Capitale, durante la dominazione araba, a partire dal 715. Importante centro artistico ispano-moresco, *pp.* 54, 331, 332.

CORNELLÀ DI LLOBREGAT. Città della Spagna (Catalogna), *p.* 64.

CORMERY. Francia (Indre-et-Loire). Torre di Saint-Paul, unica testimonianza dell'edificio costruito fra il 1028 e il 1054, *pp.* 46, 48.

CORO « ARMONICO ». Termine che designa la composizione delle parti orientali di una chiesa nella quale il coro è fiancheggiato da due torri, *p.* 29.

CORRADO I. Re di Germania dal 911 al 918, *p.* 270.

CORRADO II, detto IL SALICO. Circa 990-1039. Eletto re nel 1024, incoronato imperatore nel 1027; fondatore della dinastia francone, *pp.* X, 7, 27, 28, 31, 32, 163, 267, 353; *fig.* 172.

CORVEY. Città della Germania Occidentale (Assia). Abbazia benedettina fondata nell'822 da Adalardo, *scriptorium*, *pp.* 4, 100-102, 113, 352; *figg.* 90-96, 98.

COSMA (san). Fratello di san Damiano, martirizzato in Cilicia sotto Diocleziano intorno al 300, *p.* 270; *fig.* 269.

COSTANTINO. Imperatore romano dal 306 al 337, *pp.* X, 211.

COSTANTINOPOLI, attualmente Istanbul. Città della Turchia costruita dal 324 al 330 da Costantino I sul luogo dell'antica Bisanzio (*Cfr.* (BISANZIO), capitale dell'Impero d'Oriente. Cattedrale di S. Sofia, costruita da Giustiniano, e completata nel 548, *pp.* XII, 135, 362.

COSTANZA (KONSTANZ). Città della Germania Occidentale (Baden-Württemberg), *p.* 21.

COSTANZA DI PROVENZA. Morta nel 1032. Regina di Francia, sposata nel 1003 a Roberto il Pio, *p.* 354.

COUTANCES. Città della Francia (Manche). Cattedrale di Notre-Dame, costruzione dell'XI secolo inglobata nell'attuale edificio gotico, *p.* 77.

COVADONGA. Villaggio della Spagna (Oviedo). Luogo della famosa battaglia contro gli Arabi nel 718, sotto Pelayo, *p.* 211.

CRAVANT-LES-COTEAUX. Francia (Indre-et-Loire). La chiesa di Saint-Léger, adibita ad altri usi a partire dal 1863, conserva una navata del X secolo, *p.* 83.

CROYLAND. Gran Bretagna (Lincolnshire). Abbazia fondata intorno al 715-719 da Etelbaldo re di Mercia, rovinata nell'870 dai Danesi, restaurata nel 946 da Turkctil. *Scriptorium*, *p.* 251.

CUENCA. Città della Spagna (Castiglia Nuova). Centro artistico ispano-moresco, *pp.* 331, 332; *fig.* 355.

CUFICO. Scrittura araba antica, *pp.* 332, 337.

CUNEGONDA (santa). Imperatrice, moglie di Enrico II. Morta nel 1039 nell'abbazia di Kaufungen da lei fondata, *pp.* XII, 93, 162, 268, 270, 317, 349; *figg.* 82, 373.

CUPOLA SU TROMBE. Cupola, impostata su un tamburo quadrato o poligonale per mezzo di archi o di nicchie (trombe o pennacchi) posti ai quattro angoli dello spazio da ricoprire, *pp.* 53, 62, 66, 68, 75, 76.

CUTBERTO (san). Morto nel 687. Priore del monastero di Lindisfarne (Inghilterra), vescovo a partire dal 685, *p.* 230; *fig.* 223.

DALMAZIA, *pp.* 15, 155.

DAMIANO (san). Fratello di san Cosma, come questi subì il martirio in Cilicia sotto Diocleziano, *p.* 270; *fig.* 269.

DANESI, *p.* IX.

DANIELE. Profeta dell'Antico Testamento, *p.* 148; *fig.* 223.

DANILO. Scriba mozarabico del IX secolo, *p.* 209.

DANUBIO, *p.* 16.

DARMSTADT. Città della Germania Occidentale (Assia), *pp.* 98, 121, 132.

DAVID. Secondo re degli Ebrei, padre di Salomone e autore dei *Salmi*, *pp.* 197, 252, 321; *fig.* 341.

DÉAS. *Cfr.* SAINT-PHILBERT-DE GRANDLIEU.

DESIDERIO. Circa 1027-1087. Abate di Montecassino dal 1058 al 1086, eletto papa col nome di Vittore III, *p.* 225.

DEVENISH (abbazia di). Irlanda, *fig.*335.

DEVENTER. Città dell'Olanda (Overijssel), Chiesa di S. Lebuino, riedificata intorno al 1040, *p.* 33.

DIGIONE (DIJON). Città della Francia (Côte-d'Or). Abbaziale, oggi cattedrale di Saint-Bénigne, ricostruita da Guglielmo da Volpiano dal 1001 al 1018, *pp.* 49, 54, 66, 70, 71, 75; *figg.* 64-66, 434.

DINANT. Città del Belgio (Namur), *pp.* 33, 68.

DIONIGI (san). Primo vescovo di Parigi, subì il martirio nel III secolo; confuso nel Medioevo con lo Pseudo-Dionigi l'Aeropagita, *p.* 160; *fig.* 197.

DIOSCORIDE (o DIOSCURIDE) detto PEDANIOS. Medico greco del I secolo, autore dell'opera *Sulla materia medica*, composta sotto il regno di Nerone, *p.* 225.

DODOLIN. Miniaturista, collaboratore di Odberto di Saint-Bertin, *p.* 197.

DOMINICUS. Morto nel 975. Abate a San Salvador di Távara, *p.* 217.

DROGONE. Vescovo di Metz dall'826 all'855, *pp.* 112, 198, 235, 239.

DRÜBECK. Città della Germania Orientale (Sassonia). Chiesa conventuale di S. Guido, costruita poco prima del 1004, *p.* 9.

DUBLINO. Città dell'Irlanda, *p.* 317.

DUNSTANO (san). Circa 925-988. Abate di Glastonbury, vescovo di Worcester; divenne arcivescovo di Canterbury nel 959, *pp.* 228, 229, 240, 242.

DURHAM. Città della Gran Bretagna. Cattedrale anglo-normanna, edificata dal 1093, *pp.* 79, 230, 231, 253.

DÜSSELDORF-GERRESHEIM. Città della Germania Occidentale (Renania), *p.* 348.

EBURNANT. Scriba, monaco a Reichenau nel X secolo, *pp.* 93, 121.

ECHTERNACH. Città del Lussemburgo. Abbazia di S. Willibrord fondata da san Willibrord nel 698, restaurata nel 971 da san Massimino; chiesa consacrata nel 1031, *scriptorium*, oreficeria e avori, *pp.* 26, 34, 92, 100, 129, 130, 132, 134, 172, 174-177, 179, 182, 183, 275, 293, 295, 304, 350, 351, 358; *figg.* 83, 84, 167-175, 306.

EDGARDO, detto IL PACIFICO. Circa 942-975. Re anglosassone di Mercia e di Northumbria a partire dal 959, *p.* 235; *fig.* 228.

EDITTA. Morta nel 947. Figlia di Edoardo I, re d'Inghilterra, prima moglie di Ottone I nel 930, *p.* 9.

EDOARDO IL VECCHIO. Figlio di Alfredo il Grande, re degli Anglosassoni dall'899 al 925, *pp.* 227, 230.

EFESO. Città dell'Asia Minore (Turchia). Il Concilio tenutovi nel 431 condannò il monofisismo e proclamò Maria Madre di Dio, *p.* 346.

EGBERTO detto d'OLANDA. Morto nel 993. Eletto arcivescovo di Treviri nel 977, *pp.* X, 35, 93, 118, 123, 126, 127, 129, 134, 289, 293, 350, 353; *figg.* 85, 109, 111.

EGINO. Morto nell'802. Vescovo di Verona dal 780 al 799, ritiratosi a Reichenau nel 796, *p.* 125.

EGITTO, *p.* 362.

EICHSTÄTT. Città della Germania Occidentale (Baviera). San Bonifacio vi fondò un vescovado nel 741. *Scriptorium*, *p.* 183.

EINSIEDELN. Svizzera (Schwyz). Abbazia fondata nel X secolo. *Scriptorium*, *p.* 125.

ELBA, *p.* 9.

ELLENHARD. Vescovo di Freising dal 1052 al 1078, *p.* 183.

ELLINGER. Abate di Tegernsee dal 1018 al 1026 e dal 1032 al 1041, *p.* 183.

ELNE. Francia (Pyrénées-Orientales). Cattedrale di Sainte-Eulalie, il cui altare è stato consacrato nel 1069, *p.* 60.

ELY. Città della Gran Bretagna (Cambridge). Abbazia fondata nel 672 da santa Elisabetta, distrutta dai Danesi nell'870 e restaurata fra il 963 e il 969 da sant'Etelvoldo. Vescovado nel 1108. *Scriptorium*, *pp.* 228, 245, 246; *figg.* 242, 243.

EMETERIUS. Prete e pittore nel monastero di San Salvador di Távara (León) tra il 968 e il 975, *pp.* 211, 217.

EMMERANO (EMMERAM) (sant'). Circa 605-652. Vescovo di Ratisbona a partire dal 640, *p.* 156.

ENDE. Pittrice, collaboratrice di Emeterius nel monastero di San Salvador di Távara (León) verso il 975, *pp.* 211, 217.

ENGELRAM. Orefice germanico che lavorò in collaborazione con Rodolfo per re Sancho di Navarra durante la seconda metà dell'XI secolo, *p.* 355.

ENGER. Città della Germania Occidentale (Vestfalia), *p.* 111.

ENGILMARUS. Vescovo di Parenzo dal 1028 al 1037, *p.* 163.

ENRICO. Duca di Baviera, candidato alla tutela di Ottone III nel 983, *p.* 350.

ENRICO I. 1008-1060. Re di Francia nel 1031, *p.* 351.

ENRICO I, detto L'UCCELLATORE. 876-936. Eletto re di Germania a Fritzlar nel 919, *pp.* 7, 92, 268, 270.

ENRICO II (sant'). 973-1024. Imperatore di Germania nel 1002, ultimo principe della dinastia sassone, *pp.* X, XII, 7, 89, 92-94, 108, 110, 137, 140, 142, 144, 155, 156, 160, 162, 184, 185, 264, 268, 270, 271, 281, 350, 352, 353, 358; *figg.* 82, 136-138, 149-151, 270, 281, 290, 291.

ENRICO III. 1017-1056. Figlio di Corrado II, imperatore di Germania nel 1039. *pp.* X, 27, 32, 67, 92, 175, 179, 182, 183, 270; *figg.* 83, 173.

ENRICO IV. 1050-1106. Imperatore di Germania nel 1056, *pp.* 7, 28, 29, 67, 268; *figg.* 266, 267.

ÉPINAL. Città della Francia (Vosges). Basilica di Saint-Maurice, consacrata nel 1048-1050 (vestigia romaniche nel transetto), *p.* 35.

EPTERNACA. *Cfr.* ECHTERNACH.

ERARDO (ERHARD) (sant'). Vescovo di Ratisbona alla fine del VII secolo, *pp.* 156, 160, 350; *fig.* 148.

ERIBERTO (sant'). Morto nel 1021. Cancelliere dell'Impero nel 998, fu arcivescovo di Colonia nel 999, *p.* 25.

ERKANBALD. Abate di Fulda dal 996 al 1011 e arcivescovo di Magonza dal 1011 al 1021, *pp.* 113, 115, 282; *fig.* 284.

ESCHAU. Cittadina della Germania Occidentale (Basso Renn). Chiesa abbaziale di S. Sofia, costruita prima del 997, *p.* 33; *fig.* 412.

ESCORIAL (EL). Palazzo reale e monastero di Spagna (Castiglia), *pp.* 176, 183, 212.

ESOPO, *p.* 194.

ESSEN. Città della Germania Occidentale (Renania-Vestfalia). La Trinità, monastero femminile fondato all'epoca carolingia e riedificato fra il 946 e il 971 e fra il 1039 e il 1051, *scriptorium*, tesoro, *pp.* 3, 25-27, 32, 101, 152, 268, 275, 281, 296, 298, 300, 303, 312, 340, 341, 344, 346, 349, 350, 357, 358; *figg.* 22, 23, 269, 271, 398, 399.

ESTERLING Unità di peso (pari a grammi 1,538) usata nel Medioevo nelle zecche, *p.* 261.

ÉTAMPES. Cittadina della Francia (Yverlines).
Chiesa di Notre-Dame-du-Fort, fondata da Roberto il Pio, cripta dell'XI secolo, *p.* 42.
Palazzo reale di Roberto il Pio e della sua terza moglie Costanza (distrutto), *p.* 83

ETELSTANO o ATELSTANO o ÆELSTAN. Circa 895-939. Re anglosassone nel 924, nipote di Alfredo il Grande, *pp.* 227, 231; *figg.* 226, 227.

TELSTANO o ATELSTANO o ÆJELWOLD o AETHELWOLD) (sant'). Circa 910-984. Abate di Abingdon nel 955 e vescovo di Winchester nel 963, *pp.* 228, 232, 235, 239, 240, 244, 317, 318; *figg.* 231, 233.

EUGENIA (sant'). Subì il martirio a Roma nel 258, *p.* 327; *fig.* 349.

EVERGER. Arcivescovo di Colonia dal 984 al 999, *p.* 148; *fig.* 141.

EXETER. Città della Gran Bretagna (Devonshire), sede di vescovado, *p.* 253.

EYMOUTIERS. Località della Francia (Haute-Vienne). Abbazia di Saint-Étienne fondata da Haldegaire, vescovo di Limoges dal 969 al 989, secolarizzata nel 1011, *p.* 275.

EZECHIELE. Profeta dell'Antico Testamento, *p.* 148.

FACUNDUS. Scriba di re Ferdinando I d'Aragona, eseguì nel 1047 una copia di un manoscritto di Beatus, *p.* 212.

FARDULF. Abate di Saint-Denis dal 793 all'806, *p.* 286.

FARFA. Località del Lazio. Monastero di S. Maria fondato alla fine del IV secolo e ricostruito nel 680, che adottò le regole di Cluny intorno al 1000, *pp.* 163, 212.

FATIMIDI, *p.* 309.

FÉCAMP. Francia (Seine-Maritime). Antica chiesa abbaziale della Trinité, edificata da Riccardo I, duca di Normandia, venne consacrata nel 990 e ricostruita alla fine dell'XI secolo, *pp.* 66, 77.

FEDE (santa). Subì il martirio ad Agen sotto Diocleziano nel 303. Le sue reliquie vennero trasportate a Conques fra l'856 e l'883, *pp.* 265, 268, 270, 290, 324, 328, 330, 344, 346, 358; *figg.* 265, 296, 351, 375, 385.

FELICE I (san). Papa dal 269 al 274, *pp.* 334, 352, 356.

FELICIA. Morta nel 1084. Regina di Aragona nel 1063 e di Navarra nel 1076, *pp.* 337, 350, 358; *fig.* 357.

FERDINANDO I, detto IL GRANDE. 1017-1065. Re di Castiglia dal 1035, *pp.* 212, 332, 334, 336, 350; *fig.* 356.

FILIPPO II. Re di Spagna dal 1556 al 1598, *p.* 182.

FIRENZE. Città della Toscana, *pp.* 6, 124, 322.

FLAVIGNY-SUR-OZERAIN. Francia (Côte-d'Or). Antica abbaziale di Saint-Pierre, costruita in epoca carolingia e romanica, è oggi in rovina. Cripta del IX e dell'XI secolo, *p.* 66.

FLEURY. *Cfr.* SAINT-BENOIT-SUR-LOIRE.

FLORENTIUS. Pittore e calligrafo a Valeránica, collaborò alla esecuzione della Bibbia di S. Isidoro di León nel 960, *pp.* 211, 214; *fig.* 207.

FLUVIÁ. Città della Spagna (Catalogna). Chiesa di S. Michele, consacrata nel 1066, *p.* 64.

FOLCHARD. Monaco a San Gallo, scriba durante la seconda metà del IX secolo, *p.* 119.

FOLCO III, detto NERRA. 972-1040. Conte d'Angiò nel 987, *pp.* 43, 83.

FOLCUINO (san). Vescovo di Thérouanne nell'817, *fig.* 190.

FOULQUES (Folco). Circa 850-900. Arcivescovo di Reims nell'883, *p.* 357.

FOY (sainte). *Cfr.* FEDE (santa).

FRANCA CONTEA, *pp.* 65, 69.

FRANCIA, *pp.* IX, X, 4, 6, 37, 43, 54, 66, 83, 98, 100, 126, 189, 194, 196, 202, 230, 261, 270, 281, 289-291, 308, 321, 324, 325, 327, 334, 340, 344, 351, 354, 356, 358; *figg.* 282, 345, 347.

FRANCONIA, *pp.* 16, 268.

FREISING. Città della Germania Occidentale (Baviera), sede di vescovado. *Scriptorium*, *pp.* 93, 155, 183.

FRÉTEVAL. Francia (Loir-et-Cher). Torrione o maschio circolare innalzato nel 1050 circa, *p.* 83.

FRITESTANO. Vescovo di Winchester dal 910 al 931, *pp.* 230, 317.

FRONTANYÀ. Città della Spagna (Catalogna). Chiesa di S. Giacomo, edificata nel X secolo, *p.* 62.

FRUTTUARIA. Abbazia benedettina di S. Benigno, fondata nel 1003, nei dintorni di Volpiano (Torino), *p.* 66.

FUILLA. Francia (Pyrénées-Orientales). Chiesa di Sainte-Eulalie, consacrata nel 1031, *p.* 62.

FULBERTO DI CHARTRES. Circa 960-1028. Vescovo di Chartres nel 1007, *pp.* 160, 328.

FULDA. Città della Germania (Assia-Nassau), *scriptorium*, laboratorio d'oreficeria, *pp.* 4, 6, 32, 44, 98, 107, 111-113, 115-117, 125, 167, 168, 172, 231, 270, 290, 293, 296, 353; *figg.* 13, 89, 102-106, 157, 158, 160, 260, 290, 291, 298, 307, 308, 376.
Abbazia fondata nel 744 sulla tomba di san Bonifacio. Chiesa ricostruita fra il 790 e l'819 e fra il 937 e il 948, *pp.* 9, 16, 351.
Chiesa di S. Andrea di Neuenberg, cripta con affreschi dell'XI secolo, *pp.* 6, 167; *fig.* 157.

GABRIELE (arcangelo), *fig.* 332.

GAETA. Città del Lazio, *p.* 221.

GAIGNIÈRES (François Roger de). 1642-1715. Erudito e collezionista francese, fece eseguire delle serie di disegni di antichi monumenti, *pp.* 196, 354; *fig.* 188.

GAILLAC. Francia (Tarn). Abbazia di Saint-Michel, fondata nel 960 da Raimondo I, conte di Tolosa; chiesa consacrata nel 972, *p.* 194; *fig.* 184.

GALILEA. Nartece a una o più campate che precede le grandi chiese benedettine costruite a partire dall'XI secolo, *pp.* 67, 68.

GALLIA (provincia), *pp.* 88, 272; *fig.* 80.

GALLIANO. Città della Lombardia. Chiesa di S. Vincenzo, trasformata alla fine del X secolo, consacrata nel 1007. Affreschi della stessa epoca, *pp.* 6, 125; *fig.* 115.

GALLIE (le), *pp.* XII, 12, 45.

GAND. Città del Belgio (Fiandra Orientale). Abbazia di Mont-Blandin fondata da sant'Armando intorno al 610-635, *p.* 229.

GANDERSHEIM. Città della Germania Occidentale (Sassonia). Abbazia di benedettini fondata nell'852, *p.* 9.

GARSIA (Stephanus). Miniaturista a Saint-Sever nell'XI secolo, pittore dell'*Apocalisse* di Saint-Sever, *p.* 196.

GAUZELIN (san). Vescovo di Toul dal 922 al 962, *pp.* 264, 281, 350, 353, 358; *figg.* 276, 283, 381.

GAUZLIN. Abate di Fleury nel 1004, arcivescovo di Bourges dal 1014 al 1030, *pp.* XI, 196, 290, 327, 351, 354.

GAUZÓN (Spagna. Castello reale di Castiglia. Laboratorio reale di orificeria nel X secolo, *p.* 351; *fig.* 274.

GEOFFROI DI CHAMPALLEMAN. Vescovo di Auxerre dal 1052 al 1076, *p.* 351.

GERARDO (san) DI STAVE, detto DI BROGNE. Morto nel 959. Fondatore e abate del monastero di Brogne nel 919, *pp.* XI, 228.

GERARDO. Abate di Luxeuil dal 1040 al 1051, *pp.* 93, 175.

GERBERT (guardiano), *p.* 290.

GERBERTO D'AURILLAC. Circa 938-1003. Monaco di Saint-Géraud d'Aurillac, arcivescovo di Reims (981) poi di Ravenna (998), venne eletto papa col nome di Silvestro II (999). Amico e maestro dell'imperatore Ottone III, *p.* X.

GEREMIA. Profeta dell'Antico Testamento, *p.* 148; *fig.* 115.

GEREONE (san). Subì il martirio sotto Diocleziano e Massimiano, *pp.* 307, 353; *fig.* 322.

GERHARD. Abate di Seeon dal 1014 al 1021, *pp.* 92, 160.

GERMANIA, *pp.* XII, 54, 68, 81, 156, 183, 261, 267, 270, 272, 286, 298, 300, 304, 307, 308, 354; *figg.* 4, 260, 261, 264, 268, 270, 273, 278, 279, 281, 297, 309, 310, 361, 367, 371, 374, 376, 380.

GERMANIA (provincia), *pp.* 88, 261, 271; *fig.* 80.

GERMANO (san). Morto nel 666. Primo abate di Moutier-Grandval, *p.* 282.

GERMIGNY-DES-PRÉS Francia (Loiret). Antica cappella palatina, costruita all'inizio del IX secolo da Teodulfo, vescovo di Orléans, *p.* 83.

GERNRODE. Città della Germania Orientale (Sassonia). Chiesa di S. Ciriaco costruita fra il 960 e il 965, *pp.* 9, 12, 32, 352, 359; *figg.* 6, 8, 391, 392.

GERO I. Morto nel 965. Conte, margravio di Lusazia nel 937, *p.* 9.

GEROLAMO (san). Circa 347-420. Padre e dottore della Chiesa e traduttore della Bibbia, *pp.* 110, 148, 215, 223; *fig.* 100.

GERONA. Città della Spagna (Catalogna). Cattedrale fondata nel 786 in cui è conservata una mensa d'altare del primo quarto dell'XI secolo, *pp.* 64, 217, 351.

GERONA (vicino a). Chiesa di S. Daniele, iniziata intorno al 1020, *p.* 62.

GERONE Arcivescovo di Colonia dal 969 al 976, *pp.* 93, 98, 111, 121, 123-125, 275, 298, 304, 348; *figg.* 86, 88, 110, 370.

GERRESHEIM. Città della Germania Occidentale (Renania). Monastero di benedettini, *pp.* 148, 152.

GERTRUDE. Morta nel 1077. Contessa della casa di Brunswick, *pp.* 264, 276, 281, 350, 352, 353; *figg.* 263, 280, 383.

GERUSALEMME. Città della Palestina. Chiesa del Santo Sepolcro, rotonda del IV secolo, *pp.* 15, 16, 144, 261, 264; *fig.* 140.

GIAIRO (o IAIRO) (figlia di), *fig.* 19.

GIGNY. Francia (Jura). Abbazia benedettina fondata da san Bernone prima dell'895; abbaziale di Saint-Pierre dell'XI secolo, *p.* 69.

GINEVRA. Città della Svizzera. Una delle città capitali del regno di Borgogna, riunita all'Impèro nel 1034, *p.* 66.

GIOVANNI BATTISTA (san). Figlio di Zaccaria e di Elisabetta, *pp.* 167, 284, 336; *figg.* 358, 359.

GIOVANNI DI GARLANDIA. Prima metà del XIII secolo. Autore di diversi trattati di cui uno riguardante gli orefici, *p.* 351.

GIOVANNI EVANGELISTA (san). Figlio di Zebedia e di Salomè, fratello di Giacomo il Maggiore, *pp.* 111, 167, 242, 321, 325; *figg.* 90, 92, 101, 102, 122, 142, 155, 232, 238, 344, 346.

GIOVANNI SCOTO ERIUGENA. Teologo irlandese, alla corte di Carlo il Calvo dopo l'845, *p.* 160.

GISELLA. Morta nel 1043. Imperatrice, moglie di Corrado II, *pp.* 92, 182, 261, 290, 298, 353, 358; *figg.* 172, 261.

GISELLA. Regina d'Ungheria, sposa di santo Stefano, *pp.* 276, 300, 350; *fig.* 313.

GIUDA (san). Uno dei dodici Apostoli, *p.* 92; *fig.* 83.

GIUDA, *fig.* 243.

GIUDITTA DI FIANDRA (contessa). 1032-1094. Sposata a Tostig, fratello del re inglese Harold. Dopo la morte del marito lasciò l'Inghilterra e sposò Welf (Guelfo) IV, duca di Baviera, *pp.* 251, 252, 318, 352-354; *figg.* 253, 254, 334.

GIUSTINIANO. 482-565. Imperatore d'Oriente dal 527 al 565, *p.* 361.

GLASTONBURY. Città della Gran Bretagna (Somersetshire). Abbazia fondata prima del 676, distrutta nel 703 dai Danesi, ricostruita da re Edmondo nell'873 e restaurata da san Dunstano nel 942. *Scriptorium*, *p.* 240.

GOFFREDO o GOTFREDUS. Arcivescovo di Milano dal 974-975 al 980, *p.* 309.

GOFFREDO II MARTELLO. 1006-1060. Conte d'Angiò nel 1040, *p.* 43.

GOLDBACH. Città della Germania Occidentale (Baden-Württemberg), sul lago di Costanza. Affreschi ottoniani nella cappella di S. Silvestro, *p.* 118.

GORZE. Francia (Moselle). Abbazia benedettina dove si sviluppò, a partire dal 932, un movimento di riforma monastica, *p.* X.

GOTTINGA (GÖTTINGEN). Città della Germania Occidentale (Sassonia), *pp.* 112, 113.

GRANDVAL. *Cfr.* MOUTIER-GRANDVAL.

GREGORIO I MAGNO (san). Papa dal 590 al 604; dottore della Chiesa, *pp.* 129, 148, 209, 211, 353; *figg.* 118, 204, 220.

GREGORIO VII (san). Morto nel 1085. Benedettino di Cluny, eletto papa nel 1073, *pp.* X, 67.

GRIMBALD. Morto nel 903-904. Priore di Saint-Bertin, abate di Winchester, *pp.* 246, 248, 250; *fig.* 245.

GROTTAFERRATA. Città del Lazio. Abbazia di S. Maria fondata nel X secolo da san Nilo. *Scriptorium*, *p.* 221.

GUASCOGNA, *p.* 194.

GUELFI (WELFEN). Famiglia comitale, poi ducale, di Baviera dal IX secolo, *p.* 353.

GUGLIELMO DA VOLPIANO. 961-1031. Benedettino a Cluny, fu in seguito abate di Saint-Bénigne a Digione nel 990 e abate di Fécamp nel 1001, *pp.* XI, 54, 66, 70, 75, 77.

GUGLIELMO I IL CONQUISTATORE. Circa 1027-1087. Duca di Normandia, re d'Inghilterra nel 1066, *p.* 79.

GUGLIELMO IV FIERABRACCIA. 935-995. Conte di Poitiers e duca d'Aquitania nel 963, *p.* 43.

GUGLIELMO V IL GRANDE. Circa 959-1030. Conte di Poitiers e duca d'Aquitania dal 990 al 1029, *p.* 43.

GUIBERT « l'Illuminato ». Personaggio guarito dalla cecità da santa Fede nel 984 secondo il *Liber Miraculorum sanctae Fidis*, *p.* 354.

GUIDO DI SPOLETO. Morto nell'894. Re d'Italia nell'889, fu incoronato imperatore a Roma nell'891, *p.* IX.

GUILLAUME (fratello). Orefice che lavorò sotto il regno di Enrico I di Francia (1031-1060), *p.* 351.

GUNDEKAR II. Vescovo di Eichstätt dal 1057 al 1075, *p.* 183.

GUNTBALD. Pittore e diacono a Hildesheim all'inizio dell'XI secolo, *p.* 108.

GUPTA, *p.* 362.

GUTHRUM. Re dell'Essex dall'875 al-l'890, *p.* IX.

ḤAKIM (AL-). Califfo di Cordova dal 961 al 976, *p.* 332.

HARTKER. Scriba, monaco a San Gallo all'inizio dell'XI secolo, *p.* 125.

HARTWIC. Monaco di S. Emmerano di Ratisbona, allievo di Fulberto di Chartres, *p.* 160.

HASTIÈRE-PAR-DELÀ. Città del Belgio (Namur). Chiesa abbaziale di Notre-Dame, datata del 1033-1035, *p.* 33; *figg.* 31, 32.

HEIDELBERG. Città della Germania Occidentale (Baden-Württemberg), *p.* 121.

HEINRICH. Vescovo di Würzburg dal 995 al 1018, *p.* 113.

HELGAUD. Morto intorno al 1048. Monaco all'abbazia di Fleury, e biografo di Roberto il Pio, *p.* 45.

HELMSTEDT. Città della Germania Orientale (Sassonia). Monastero di S. Ludger fondato nel IX secolo, chiesa dell'XI secolo, *pp.* 26, 113.

HELSINKI. Città della Finlandia, *p.* 105.

HEREFORD. Città della Gran Bretagna (Herefordshire). Antica abbazia. *Scriptorium*, *pp.* 253, 322, 359; *fig.* 257.

HERIBERT. Scriba, monaco a Reichenau intorno al 977-993, *pp.* 92, 118, 124, 129; *fig.* 109.

HÉRIVÉE. Miniaturista, collaboratore di Odberto di Saint-Bertin dal 989 al 1008, *p.* 197.

HERSFELD. Città della Germania Occidentale (Assia). Abbaziale di S. Simone e di S. Taddeo, innalzata fra l'831 e l'850, poi ricostruita dopo il 1037, *pp.* 18, 32, 44; *fig.* 28.

HERVÉ. Arcivescovo di Reims dal 900 al 922, *p.* 357.

HERVÉ DE BUZANÇAIS. Tesoriere di Saint-Martin di Tours intorno al 1000, *p.* 45.

HEZILO. Vescovo di Hildesheim dal 1054 al 1079, *p.* 111.

HILDESHEIM. Città della Germania Occidentale (Bassa Sassonia). Sede episcopale, importante *scriptorium* e laboratorio di scultura all'epoca ottoniana; *pp.* 3, 93, 101, 108, 111, 282, 286, 293, 303, 341, 346, 352; *figg.* 99-101, 284, 292-294, 300, 315, 316, 363, 369.
Chiesa abbaziale di S. Michele fondata nel 996 dal vescovo Bernoardo e costruita fra il 1010 e il 1033, *pp.* 3, 9, 11, 15, 19, 22, 28, 32, 35, 108, 110, 287, 303, 341, 352; *figg.* 2, 9-13, 314, 366, 368, 390.
Cattedrale, *pp.* 93, 108, 110, 270.

HILLINUS. Canonico della cattedrale di Colonia, *pp.* 93, 163, 167.

HIRSAU. Città della Germania Occidentale (Baden-Württemberg), *p.* 68.
Abbazia dei SS. Pietro e Paolo, chiesa madre dell'ordine cluniacense della Germania, *p.* 68.
Chiesa di S. Aureliano, XI-XII secolo, *p.* 68.

HITDA. Badessa di Meschede fra il 978 e il 1042, *pp.* 93, 152, 155; *figg.* 87, 146, 147.

HOHENSTAUFEN. Dinastia sveva di imperatori germanici dal 1138 al 1254 e di re di Sicilia dal 1194 al 1268, *p.* 29.

HUELGAS (LAS). *Cfr.* BURGOS.

HUMBER. Estuario della costa orientale della Gran Bretagna, *p.* 228.

HUMBERT. Abate di Echternach dal 1028 al 1051, *pp.* 175, 176.

IDA. Nipote di Ottone II, badessa di S. Maria in Campidoglio di Colonia, *p.* 27.

ILDUINO. Abate di Saint-Denis che, incaricato nell'835 da Ludovico imperatore di scrivere la vita di Dionigi (Dionisio) Aeropagita, dello Pseudo-Aeropagita e del martire di Parigi, cioè san Dionigi, fece un solo personaggio, *p.* 160.

ILE-DE-FRANCE, *pp.* 39, 83.

IMAD. Vescovo di Paderborn dal 1051 al 1076, *fig.* 367.

INDIA, *p.* 362.

INGELARDUS. Scriba a Saint-Germain-des-Prés intorno alla metà dell'XI secolo, *p.* 204.

INGHILTERRA, *pp.* IX, X, 6, 43, 77, 79, 84, 190, 196, 197, 227, 228, 230-232, 240, 242, 251, 270, 281, 289, 291, 303, 304, 317, 340, 354, 359; *figg.* 220-222, 232, 234, 235, 249, 250, 253, 254, 256, 257, 334, 337, 339.

INNARIO. Raccolta di inni per le Ore (*Officium Divinum*), dopo il X secolo, munito di neumes, *p.* 204; *fig.* 200.

INVESTITURE (lotta delle). Conflitto che oppone papato e Impero a partire dal 1075, *p.* 7.

IRAN, *p.* 363.

IRLANDA, *p.* 317.

ISAIA. Profeta dell'Antico Testamento, *pp.* 140, 148; *figg.* 131, 132, 204.

ISIDORO. Pittore del XII secolo a Padova, *p.* 163.

ISLAM, *pp.* IX, X, 4, 6, 214, 262, 331, 361.

ITALIA, *pp.* IX, X, XII, 4, 6, 15, 53, 54, 57-59, 83, 87, 125, 126, 140, 155, 163, 221, 224, 225, 281, 291, 309, 313, 331, 349, 363; *fig.* 116.

IVREA. Città del Piemonte, *pp.* 54, 125.

JACA. Città della Spagna (Aragona). Cattedrale costruita fra il 1040 e il 1063, *p.* 337.

JOHANNES. Monaco, scriba a S. Martino di Albares nel X secolo, *p.* 212.

JOYEUSE. Nome dato alla spada dei re di Francia, *pp.* 261, 270.

JUMIÈGES. Città della Francia (Seine Maritime), *pp.* 3, 322.
Abbaziale di Notre-Dame, iniziata intorno al 1028 e consacrata nel 1067, *pp.* 77-79, 82; *figg.* 73-75, 362, 447, 448.
Chiesa di Saint-Pierre, edificata nel primo quarto dell'XI secolo, *p.* 77; *fig.* 449.

KARLSRUHE. Città della Germania Occidentale (Baden-Württemberg), *p.* 118.

KASSEL. Città della Germania Occidentale (Assia), *p.* 92.

KAUFUNGEN. Città della Germania Occidentale (Assia). Monastero fondato prima del 1024 da santa Cunegonda; chiesa di S. Croce consacrata nel 1025. *Scriptorium*, *pp.* 92, 162.

KELLS (Libro di). Evangeliario della fine dell'VIII secolo, eseguito in Irlanda o in Northumbria (*Dublino, Trinity College Library*, Ms 58, A.I. 6) *p.* 362.

KERALD. Miniaturista, monaco a Reichenau alla fine del X secolo, *pp.* 92, 118, 124, 129; *fig.* 109.

KRIOPHOROS. Parola greca che significa: uomo che porta una pecora sulle spalle; nell'iconografia cristiana, la figura del Buon Pastore, *p.* 313.

LACROIX-SAINT-OUEN. Francia (Oise). Chiesa di Saint-Ouen, della metà dell'XI secolo, *p.* 83.

LAMBACH. Città dell'Alta Austria. Abbazia fondata verso il 1056, *p.* 6.

LANGEAIS. Francia (Indre-et-Loire). Torrione innalzato da Folco Nerra nel 994 circa, *p.* 83.

LANGRES. Città della Francia (Haute-Marne), sede di vescovado, *p.* 286.

LAVARDIN. Francia (Loir-et-Cher). Torrione innalzato alla fine dell'XI secolo, *p.* 83.

LAZZARO (san). Fratello di Marta e di Maria, risuscitato da Cristo, *p.* 331; *fig.* 354.

LECHFELD. Germania Occidentale (Baviera). Luogo della vittoria decisiva di

Ottone I sugli Ungari nel 955, *pp.* IX, 155, 267.

LEIDA (LEIDEN). Città dell'Olanda, *pp.* 194, 198.

LEMANO (lago), *p.* 6.

LEMENC. Quartiere di Chambéry (Francia, Savoie). Chiesa priorale di Saint-Pierre, fondata nell'XI secolo dai benedettini di Saint-Martin d'Ainay, *p.* 66.

LEOFSINUS. Abate di Mettlach dal 987 al 1000; a Echternach dopo questa data, *p.* 175.

LEÓN. Città della Spagna (León). Durante tre secoli capitale del regno omonimo. Abbazia di S. Isidoro (o Isidro) dell'XI secolo, tesoro, manoscritti, *pp.* 211, 212, 214, 284, 332, 334, 336, 340, 350, 357; *figg.* 356, 358, 359.

LESENE. Aggetti murali di debole sporgenza, senza funzione portante, *pp.* 53, 54, 56, 59, 62, 66, 69, 73. *Cfr.* BANDE LOMBARDE.

LESTERPS. Francia (Charente). Antica abbaziale di Saint-Pierre, fondata nel 1032, *p.* 49.

LIEGI (LIÈGE). Città del Belgio, sede episcopale, fiorente intorno all'anno mille sotto il vescovo Notgero, *pp.* 27, 33, 175, 307; *figg.* 165, 166, 321, 323.
Chiesa di Saint-Lambert, costruita dal 998 al 1015, *pp.* 33, 307.
Chiesa di Saint-Denis, costruita dal 972 al 1008, *p.* 33.
Chiesa di Saint-Jean-l'Évangeliste, costruita fra il 972 e il 992, *pp.* 19, 33.
Chiesa di Saint-Laurent, *p.* 175; *fig.* 166.

LIGURIA, *p.* 56.

LIMBURG AN DER HAARDT. Località della Germania Occidentale (Palatinato), vicino a Bad Dürkheim. Abbaziale fondata da Corrado II nel 1030 e terminata nel 1045, manoscritti, *pp.* 18, 21, 27-29, 32, 35, 163, 165; *figg.* 27, 153, 411.

LIMBURG AN DER LAHN. Città della Germania Occidentale (Assia), sede di vescovado, *p.* 357.

LIMBURGO (regione del), *pp.* 26, 33.

LIMOGES. Città della Francia (Haute-Vienne). Abbazia di Saint-Martial, fondata prima dell'804 da Ludovico il Pio, *scriptorium*, *pp.* 43, 44, 190, 192, 194, 334, 357, 358; *fig.* 182.

LINDAU. Città della Germania Occidentale (Baviera. Abbazia benedettina fondata dell'842 dal conte Adalberto, *p.* 350.

LINGUADOCA, *pp.* 65, 324, 336, 348.

LIONE (LYON). Città della Francia (Rhône). Basilica di Saint-Martin d'Ainay, edificata nell'XI secolo, *p.* 66.

LIPSIA (LEIPZIG). Città della Germania Orientale (Sassonia), *pp.* 105, 107.

LIUTHAR. Monaco e scriba a Reichenau nel X secolo, *pp.* 93, 135, 142, 165; *figg.* 127, 128.

LOBBES. Città del Belgio (Hainaut). Chiesa cimiteriale di Saint-Ursmer, ampliata alla fine dell'XI secolo, *pp.* 34, 227.

LOCHES. Città della Francia (Indre-et-Loire). Torrione innalzato intorno al 1040, *pp.* 43, 83.

LOIRA (LOIRE) (fiume e bacino della), *pp.* 3, 4, 32, 37, 39, 42-44, 45, 46, 48, 49, 54, 64, 71, 73, 76, 77, 78, 80, 82, 83, 190, 196, 344, 357; *fig.* 349.

LOMBARDIA *pp.* 3, 53, 54, 57, 65, 290, 309; *fig.* 331.

LOMELLO. Città della Lombardia. Battistero di S. Giovanni ad Fontes e chiesa abbaziale di S. Maria Maggiore, edificata nella seconda metà dell'XI secolo, *pp.* 56, 66; *figg.* 52, 426.

LONDRA (LONDON). Città della Gran Bretagna, *pp.* 101, 125, 174, 175, 231.

LONGOBARDI, *pp.* 87, 221.

LORENA, *pp.* 32, 33, 37, 42, 172, 293, 307, 353; *figg.* 276, 283, 285, 287, 301, 381, 383.

LORSCH. Città della Germania Occidentale (Assia). Celebre centro monastico carolingio fondato da Pipino il Breve nel 764, *pp.* 44, 98, 108, 111, 124, 127, 130, 174; *figg.* 121, 164.

LOTARIO. Circa 795-855. Associato all'Impero nell'817, riconosciuto imperatore alla morte del padre Ludovico il Pio nell'840, *pp.* 92, 264, 267, 275, 276, 296, 298, 358; *figg.* 262, 311.

LUCA (san). Evangelista e autore degli *Atti degli Apostoli*, *pp.* 105, 252; *figg.* 91, 94, 95, 119, 129, 130, 166, 171, 193, 253, 257.

LUCCA. Città della Toscana, *p.* 113.

LUDGER (san). Circa 744-809. Fondatore dell'abbazia di Werden e vescovo di Münster nell'804, *p.* 25.

LUIGI III IL CIECO. 880-928. Re di Provenza dall'887 al 928, fu imperatore d'Occidente dal 901 al 905, *p.* IX.

LUIGI XV, *p.* 351.

LUSIGNAN. Città della Francia (Vienne). Chiesa di Notre-Dame, edificata dopo il 1025 da Ugo IV di Lusignan, *p.* 43.

LUXEUIL. Francia (Haute-Saône). Monastero fondato nel 590 da san Colombano. *Scriptorium*, *p.* 93, 175; *fig.* 167.

MAASTRICHT. Città dell'Olanda. (Limburgo). Sede di un'importante comunità monastica, *pp.* 4, 275, 276, 304; *fig.* 320.

MACEDONI, *p.* X.

MÂCONNAIS, *p.* 75.

MADRID. Città della Spagna, *pp.* 163, 209, 211, 212, 214, 217, 332, 336.

MAESTRO DEL « REGISTRUM GREGORII ». Pittore e scriba al servizio di Egberto di Treviri (977-993), *pp.* 127, 129, 130, 132, 134, 148, 149, 174, 175, 177, 206, 293, 304, 353; *figg.* 78, 118.

MAESTRO DI ECHTERNACH. Intagliatore d'avorio ottoniano attivo a Treviri, *pp.* 293, 295, 304, 348.

MAGDEBURGO (MAGDEBURG). Città della Germania Orientale (Sassonia), sull'Elba, sede episcopale. Cattedrale, luogo di sepoltura di Ottone il Grande, da questi costruita fra il 955 e il 970, avori, *pp.* 7, 11, 16, 111, 272, 275, 308, 309, 353, 354, 358; *figg.* 325, 326, 329, 378, 389.

MAGIARI, *p.* IX.

MAGIUS. Morto nel 968. Pittore (*archipictor*) a Távara, *pp.* 211, 217.

MAGIUS PUSILLUS. Miniaturista a San Miguel di Escalada nel X secolo (?), forse il medesimo Magius *archipictor* a Távara, *p.* 217.

MAGONZA (MAINZ). Città della Germania Occidentale (Palatinato), la più grande sede episcopale dell'impero, importante *scriptorium*, oreficeria, *pp.* 21, 29, 31, 94, 108, 111, 113, 115-117, 168, 172, 174, 289, 293, 296, 304, 353; *figg.* 4, 107, 159, 161-163, 260, 277, 299, 376.
Abbazia di S. Albano fondata nell'805 dal vescovo Riculfo, *pp.* 116, 117, 168, 172; *fig.* 159.
Cattedrale costruita fra il 975 e il 1009, *pp.* 16, 21, 29, 117; *fig.* 402.

MAILLEZAIS. Francia (Vandée). Abbaziale di Saint-Pierre, fondata da Guglielmo IV Fierabraccia alla fine del X secolo, *p.* 44.

MAINE (il), *pp.* 43, 77.

MANCHESTER. Città della Gran Bretagna (Lancashire), *pp.* 130, 132, 148, 149.

MANO DI GIUSTIZIA. Insegna del potere; simbolo dell'autorità giudiziaria del sovrano, *pp.* 261, 350; *fig.* 347.

MANS (LE). Città della Francia (Sarthe). Abbaziale di Notre-Dame-de-la Couture, innalzata intorno al 990 dall'abate Gauzbert, venne riedificata nell'XI secolo, *pp.* 43, 44, 46, 287.

MANṢUR (AL). Morto nel 1002. Uomo di Stato e capo militare della Spagna islamica, *p.* X.

MARCHIENNES. Francia (nord), *p.* 202.

MARCO (san). Evangelista, *pp.* 129, 149, 179; *figg.* 161, 162, 206.

MARCO. Unità di peso impiegata nelle zecche nel Medioevo, *p.* 261.

MARCUS (scriba), *pp.* 92, 162.

MARGHERITA (santa). Nata ad Antiochia, subì il martirio nel III secolo, *p.* 115; *fig.* 106.

MARGHERITA DI SCOZIA (santa). Morta nel 1093. Moglie del re di Scozia Malcolm III nel 1070, *p.* 251.

MARIA-ECCLESIA, *p.* 110; *fig.* 100.

MARQUET. *Cfr.* MATADARS.

MARTINUS. Pittore mozarabico attivo intorno al 1086, *p.* 211.

MATADARS o MARQUET. Città della Spagna (Catalogna), a sud di Manresa. Chiesa di S. Maria, edificata nel X secolo, *p.* 58.

MATILDE (santa). Circa 890-968. Regina di Germania, moglie di Enrico I l'Uccellatore, *p.* 7.

MATILDE. Nipote di Ottone I. Badessa di Essen dal 973 al 1011, *pp.* 25, 275, 296, 312; *figg.* 275, 302, 309.

MATILDE. 1046-1115. Contessa di Toscana dal 1069 al 1115, *p.* 6.

MATILDE DI FIANDRA. 1035-1083. Moglie di Guglielmo I, duca di Normandia, nel 1054 e regina d'Inghilterra dal 1066, *p.* 79.

MATTEO (san). Apostolo ed Evangelista, *pp.* 105, 149, 179, 309; *figg.* 123, 156, 163, 165, 188, 196, 234, 245, 327.

MAURIZIO (san). Capo della legione tebana, subì il martirio alla fine del III secolo, *pp.* 270, 281, 286, 309, 349, 358; *fig.* 277.

MAYEUL (san). Circa 906-994. Abate di Cluny nel 948, *p.* 67.

MEINWERK. Morto nel 1036. Vescovo di Paderborn nel 1009, *p.* 15.

MELUN. Città della Francia (Seine-et-Marne). Chiesa di Notre-Dame, costruita dal 1020 al 1031 da Roberto il Pio, *pp.* 39, 42.

MENO (MAIN) [fiume], *p.* 16.

MÉOBECQ. Francia (Indre). Chiesa abbaziale di Saint-Pierre, consacrata nel 1048, *pp.* 48, 68.

MERCURIO, *fig.* 218.

MESCHEDE. Città della Germania Occidentale (Vestfalia). Abbazia di benedettini fondata probabilmente nel 913, *pp.* 93, 148, 152, 155.

METTLACH. Città della Germania Occidentale (Saar). Ottagono, resto delle costruzioni dell'abate Leofsinus fra il 987 e il 993, *p.* 19; *fig.* 397.

METZ. Città della Francia (Moselle). Capitale dell'Austrasia all'epoca merovingia, città episcopale, *scriptorium*, centro di produzione d'avori, *pp.* 33, 35, 112, 132, 175, 198, 230, 235, 244, 289, 304, 353, 357.

MICHELE (arcangelo), *p.* 217; *figg.* 164, 255.

MIECISLAO (MIESZKO) I. Morto nel 992. Primo principe cristiano della Polonia, *p.* IX.

MILANO. Città della Lombardia. *Scriptorium*, oreficeria, *pp.* 4, 125, 196, 286, 287, 308, 309, 353, 362; *figg.* 272, 325-330, 333, 378.
Basilica di S. Ambrogio, fondata da sant'Ambrogio, fu ricostruita nel IX e nell'XI secolo, *pp.* 4, 57, 286, 287, 309, 362.
Torre dei Monaci, *p.* 83.
Duomo, *pp.* 126, 308, 353.
Chiesa di S. Lorenzo, fondata nel IV secolo, *p.* 27.
Chiesa di S. Vincenzo in Prato, *p.* 54.
Chiesa di S. Satiro, fondata nel IX secolo, *pp.* 54, 83, 126.
Cappella della Pietà, *p.* 54.

MINDEN. Città della Germania Occidentale (Vestfalia). Cattedrale di S. Pietro, costruita fra il 1062 e il 1072, *pp.* 15, 163, 284.

MITTELZELL. *Cfr.* REICHENAU.

MODENA. Città dell'Emilia, *p.* 6.

MODIGLIONI. Mensole che sostengono cornici, *p.* 82.

MOISSAC. Francia (Tarn-et-Garonne). Abbazia di Saint-Pierre fondata da sant'Amand, vescovo di Tongres, intorno al 630-640 e restaurata nel IX secolo; cluniacense dal 1052, *pp.* 334, 336, 357.

MONACO (MÜNCHEN). Città della Germania Occidentale (Baviera), *pp.* 113, 140, 156, 174, 183, 184, 225, 281, 293, 317.

MONTBAZON. Francia (Intre-et-Loire). Torrione innalzato da Folco Nerra nell'XI secolo, *p.* 83.

MONTECASSINO. Nel Lazio. Abbazia fondata da san Benedetto intorno al 529, semidistrutta dai Saraceni nell'884 e dai Normanni nel 1046. Consacrazione della chiesa nel 1060 da parte dell'abate Desiderio. *Scriptorium*, *pp.* 160, 225, 251; *fig.* 218.

MONTICELLI. Fortificazioni in terra e palizzate, *p.* 83.

MONTIER-EN-DER. Francia (Haute-Marne). Chiesa abbaziale di Saint-Pierre-et-Saint-Paul consacrata nel 999, *p.* 37.

MONTLEVON. Francia (Aisne). Chiesa di Saint-Martin, della seconda metà dell'XI secolo, *p.* 83.

MONTREUIL. Città della Francia (Pas-de-Calais). Abbazia di Sainte-Austreberthe fondata intorno al 650 a Marconelle, trasferita a Montreuil nel 1032, *pp.* 282, 327.

MONT-SAINT-MICHEL. Francia (Manche). Abbazia fondata da sant'Oberto nel 708; chiesa consacrata nel 1022. *Scriptorium*, *pp.* 77, 206, 208; *figg.* 201-203.

MONTSERRAT. Città della Spagna (Catalogna). Chiesa di S. Cecilia, edificata nel X secolo, *p.* 59; *fig.* 55.

MORARD. Morto nel 1014. Abate di Saint-Germain-des-Prés nel 990, *pp.* 42, 281, 322.

MORI, *p.* 330.

MORIENVAL. Francia (Oise). Abbazia benedettina fondata da Carlo il Calvo. Chiesa abbaziale di Notre-Dame, costruita nella seconda metà dell'XI secolo, *p.* 83.

MOSA (MEUSE) [fiume], *pp.* 22, 32, 33, 53, 307.

MOSÈ, *pp.* 156, 160, 304; *figg.* 208, 317.

MOSELLA (MOSELLE) [fiume], *pp.* 34, 35, 129, 353.

MOUTIER-GRANDVAL. Abbazia della Svizzera (Berna), arricchita da Pipino nel 770, laboratorio d'avori dal VII secolo, *p.* 282.

MOZARABI, *p.* 209.

MUIZEN. Città del Belgio (Brabante). Chiesa di Saint-Lambert, costruita intorno al 1000, *p.* 19.

MUNTANER (Gregorio). Abate di Saint-Sever dal 1028 al 1072, *p.* 194.

NANTES. Città della Francia (Loire-Atlantique). Città di origine antica, sede di un vescovado, *p.* 43.

NAPOLI. Città della Campania, *p.* 225.

NARTECE. Galleria o portico posto all'entrata di una chiesa, *pp.* 69, 73, 75, 83; *figg.* 68, 69, 441.

NAVARRA, *pp.* 194, 337.

NEVERS. Città della Francia (Nièvre), *pp.* 76, 286.
Cattedrale di Saint-Cyr, ricostruita fra il 1028 e il 1058, *p.* 76.
Chiesa collegiale di Saint-Étienne, costruita fra il 1068 circa e il 1097, *p.* 76; *figg.* 71, 444, 446.

NEW YORK. Città degli Stati Uniti, *pp.* 101, 105, 127, 183, 186, 198, 202, 206, 217, 248, 251, 337.

NIEDERALTEICH. Città della Germania Occidentale (Baviera). Abbazia benedettina fondata nel 731. *Scriptorium*, *p.* 183; *fig.* 176.

NIEDERMÜNSTER. *Cfr.* RATISBONA.

NIEDERZELL. *Cfr.* REICHENAU.

NILO (san). Il Giovane, circa 910-1004. Abate di Grottaferrata, *p.* XI.

NIMEGA (NIJMEGEN). Città dell'Olanda, *p.* 172.

NIVARDO o NIBARDUS. Pittore lombardo venuto a Fleury all'inizio dell'XI secolo, su richiesta dell'abate Gauzlin, *pp.* 196, 290, 327.

NIVELLES. Città del Belgio (Brabante). Chiesa abbaziale di Sainte-Gertrude, ricostruita a partire dal 1000 circa e consacrata nel 1046, *pp.* 32, 34; *figg.* 33-36.

NOIRMOUTIER. Francia (Vendée). Monastero fondato intorno al 680 da san Philibert, *p.* 43.

NOÈ, *fig.* 246.

NOLI. Città della Liguria. Chiesa di S. Paragorio, edificata nella prima metà dell'XI secolo, *p.* 56; *figg.* 53, 424.

NORIMBERGA (NÜRNBERG). Città della Germania Occidentale (Baviera), *pp.* 175-177.

NORMANDIA, *pp.* 3, 32, 43, 44, 54, 68, 71, 77, 79, 81-83, 317; *fig.* 362.

NORMANNI, *pp.* IX, X, 32, 43, 100, 196, 317, 354.

NORTHUMBRIA. Regno degli Angeli; regione del Nord dell'Inghilterra durante il Medioevo, capitale Eoforwic (York), *pp.* 212, 251.

NOTGERO. Circa 940-1008. Vescovo di Liegi dal 972; uno dei più illustri prelati dell'anno mille, *pp.* 33, 307; *fig.* 323.

NOTITIA DIGNITATUM. Documento sull'amministrazione civile e militare del Basso Impero, composto probabilmente nel V secolo, *p.* 83.

NOUAILLÉ-MAUPERTUIS. Francia (Vienne). Antica abbaziale di Notre-Dame e Saint-Julien, costruita nel IX secolo e restaurata nell'XI secolo, *p.* 43.

NOVARA. Città del Piemonte. Battistero della cattedrale (duomo) trasformato nel X secolo. Affreschi della fine del X secolo, *p.* 125.

OBERZELL. *Cfr.* REICHENAU.

ODBERTO. Abate di Saint-Bertin a Saint-Omer dal 986 al 1007, *pp.* 197, 198; *fig.* 191.

ODDONE (sant'). Circa 879-942. Abate di Cluny nel 926, *pp.* 54, 66.

ODILONE (sant'). Circa 962-1049. Abate di Cluny nel 994, *pp.* XI, 54, 67, 68, 155.

ODORANNE. Orefice, monaco dell'abbazia di Saint-Pierre-le-Vif a Sens, contemporaneo di Roberto il Pio, eseguì la cassa di san Saviniano, *p.* 351.

OLANDA, *p.* 33.

OLIBA. Circa 971-1046. Vescovo e abate di S. Maria di Ripoll dal 1008 al 1046, *p.* 62.

OMELIARIO. Raccolta di sermoni (omelie), *pp.* 118, 125.

OÑA. Città della Spagna (Castiglia Vecchia). Abbazia di San Salvador fondata nel 1011, *p.* 214.

ORLÉANS. Città della Francia (Loiret), importante sede episcopale e reale verso l'anno mille, *pp.* 43, 196, 209.
Cattedrale della Sainte-Croix, riedificata dopo l'incendio del 989, *p.* 44.
Chiesa di Saint-Aignan, ricostruita fra il 1020 circa e il 1029, *pp.* 44, 45, 48; *figg.* 43, 420.

OSNABRÜCK. Città della Germania Occidentale (Sassonia), *pp.* 276, 282, 307, 340, 358.

OSVALDO (sant'). Circa 930-992. Monaco di Fleury, vescovo di Worcester (961) e arcivescovo di York (972), *pp.* 228, 229, 270; *fig.* 268.

OTTMARSHEIM. Francia (Haut-Rhin). Chiesa di Sainte-Marie, consacrata nel 1049, *pp.* 18, 21, 25; *figg.* 16, 17, 395, 396.

OTTONE I IL GRANDE. 912-973. Figlio di Enrico I, fondatore del Sacro Impero romano germanico; re di Germania nel 936, imperatore nel 962, *pp.* X, 7, 9, 16, 21, 25, 87, 88, 101, 111, 117, 148, 267, 353.

OTTONE II. 955-983. Figlio di Ottone I, incoronato re nel 961 e imperatore nel 971; regnò in effetti alla morte del padre nel 973, *pp.* 7, 27, 88, 127, 129, 148, 267, 271, 293, 309, 350, 352; *figg.* 78, 79.

OTTONE III. 980-1002. Figlio di Ottone II, re nel 983, imperatore nel 996, *pp.* X, 11, 34, 88, 89, 93, 95, 108, 116, 117, 127, 130, 132, 135, 137, 140, 142, 148, 149, 175, 177, 266-268, 270, 271, 281, 293, 309, 313, 350, 352, 358; *figg.* 80, 81, 107, 128-130, 278.

OTTONIANI, OTTONI, *pp.* X, 77, 88, 101, 108, 116, 155, 289.

OVECO. Scriba mozarabico attivo intorno al 970, *p.* 211.

OVIEDO. Città della Spagna (Castiglia Vecchia), sede di vescovado, *pp.* 211, 215, 336.

OXFORD. Città della Gran Bretagna (Oxfordshire), *pp.* 175, 229, 230, 240, 248, 251.

PACE. Patena che il prete presenta ai fedeli prima della comunione in segno di pace, *pp.* 281, 309, 358; *fig.* 332.

PADERBORN. Città della Germania Occidentale (Vestfalia), *scriptorium*, laboratorio d'orificeria, *pp.* 15, 293, 341, 346, 348.
Busdorfkirche (chiesa di S. Pietro e S. Andrea), la cui costruzione venne iniziata dal vescovo Meinwerk poco prima del 1036, *p.* 15; *figg.* 395, 394.
Cattedrale ricostruita dal vescovo Meinwerk, *p.* 15.
Cappella di S. Bartolomeo, costruita dal vescovo Menwerk intorno al 1017, *p.* 15; *figg.* 14, 15.
Monastero di Abdinghof, *pp.* 107, 188; *figg.* 97, 180, 181.

PADOVA. Città del Veneto, *p.* 163.

PADRET. Città della Spagna (Catalogna). Chiesa di S. Ciro, *p.* 58; *fig.* 429.

PALA D'ORO. Paramento d'altare in oro, *pp.* 296, 352.

PALATINATO, *p.* 27.

PALERMO. Città della Sicilia, *p.* 313.

PALIOTTO. Diminutivo di pala, *pp.* 286, 313.

PAMPLONA. Città della Spagna (Navarra), *p.* 332.

PAOLO (san). Primo teologo cristiano, subì il martirio a Roma nel 67 circa, *pp.* 148, 176, 304; *figg.* 141, 295.

PARASTA. Aggetto murale, a pianta rettangolare, simile alla lesena, ma — al contrario di questa — con funzione portante, *p.* 60.

PARENZO (POREČ). Città della Jugoslavia (Croazia), *p.* 163.

PARIGI (PARIS). Francia (Seine). Manoscritti, *pp.* 112, 132, 174, 175, 192, 196, 198, 202, 204, 206, 212, 235, 239.
Convento di Sainte-Aure fondato nel 633 da sant'Eligio, *p.* 202.
Chiesa abbaziale di Saint-Germain-des-Prés ricostruita durante l'XI secolo, *pp.* 39, 42, 44, 48, 83, 204, 206, 322, 324, 325, 359; *figg.* 42, 200, 416.

Cattedrale di Notre-Dame, *p.* 79.

Sainte-Chapelle. Manoscritti, *pp.* 130, 132, 134, 175; *figg.* 122, 124.

PATRIZIO (san). Morto intorno al 461. Evangelizzatore dell'Irlanda, vescovo di Armagh, *p.* 317.

PAVIA. Città della Lombardia. Chiesa di S. Felice, edificata intorno all'anno 1000, *p.* 54.

PAVIA (dintorni di). Chiesa di S. Maria delle Caccie, edificata nella prima metà del X secolo, *p.* 54.

PAYERNE. Città della Svizzera (Vaud). Chiesa abbaziale di Notre-Dame, iniziata nel X secolo e ricostruita nel corso dell'XI secolo, *p.* 69.

PEIRESC (Nicolas, Claude, Fabri de). 1580-1637. Erudito, collezionista e archeologo francese, *p.* 349.

PELAGIO (san). Martire originario di Cordova, ai tempi di Abdarrahmān III (912-961), *p.* 336; *figg.* 358, 359.

PELAYO. Eroe spagnolo, vincitore nella battaglia di Covadonga nel 718, *p.* 211.

PERICOPE. Raccolta contenente brani della Bibbia, dei Vangeli e delle Epistole, letti durante i riti liturgici e posti nell'ordine corrispondente ai tempi liturgici, *pp.* 118, 350.

PERIZOMA. Panno drappeggiato attorno alle reni di Cristo in croce, *pp.* 254, 300, 313.

PERRUSSON. Francia (Indre-et-Loire). Chiesa di Saint-Pierre, indubbiamente della seconda metà del X secolo, *p.* 83.

PETERBOROUGH. Città della Gran Bretagna (Northamptonshire). Abbazia restaurata nel 966 da sant'Etelvoldo. *Scriptorium*, *pp.* 228, 251.

PETERSHAUSEN. Città della Germania Occidentale (Baden). Abbazia benedettina fondata nel 983 dal vescovo Gebehard, *pp.* 123, 124; *fig.* 112.

PETRUS. Scriba mozarabico dell'XI secolo, che collaborò con Martinus, *p.* 211.

PIETRO. Vescovo di Gloucester dal 1104 al 1113, *p.* 304.

PIETRO (san). Apostolo, subì il martirio a Roma intorno al 67, *pp.* 88, 124, 126, 148, 235, 284, 293; *figg.* 141, 228, 305.

PILATO. Procuratore romano della Giudea fra il 26 e il 36, *p.* 150; *figg.* 144, 329.

PILGRIM. Arcivescovo di Colonia dal 1021 al 1036, *pp.* 25, 163.

PIPINO I DI AQUITANIA. 803-838. Re nell'817, *pp.* 284, 290, 312, 328; *figg.* 350, 387.

PIPINO IL BREVE. Circa 714-768. Primo re della dinastia carolingia nel 751, padre di Carlomagno, *p.* 88.

PISA. Città della Toscana. Città di origine antica, sede di un episcopato e di un'università la cui origine risale al XII secolo, *pp.* X, 6.

PISANI, *p.* X.

POITIERS. Città della Francia (Vienne), *p.* 43.
Chiesa abbaziale di Saint-Hilaire-le-Grand, antica collegiale consacrata nel 1049, *pp.* 43, 46, 48; *figg.* 50, 422.
Chiesa di Sainte-Radegonde, antica collegiale, consacrata nel 1099, *p.* 43.

POITOU, *pp.* 43, 48.

POLONIA, *pp.* X, 148.

POMMERSFELDEN. Castello nei dintorni di Bamberga (Germania Occidentale, Baviera), *p.* 156.

POMPOSA. Nelle vicinanze di Ferrara. Chiesa conventuale di S. Maria, campanile della seconda metà dell'XI secolo, *pp.* 54, 83.

POPPO. Arcivescovo di Treviri dal 1016 al 1047, *p.* 281.

POUSSAY. Francia (Vosges). Monastero fondato dal vescovo Hermann, terminato nel 1043, *pp.* 124, 125, 126, 350, 352; *figg.* 113, 114.

PRAGA. Città della Cecoslovacchia, *pp.* 102, 104, 105, 111.
Monastero di Strahove, *p.* 129.

PROVENZA, *pp.* 53, 65, 66.

PRUDENZIO (Aurelius Clemens). Morto nel 410 circa. Celebre poeta spagnolo, autore della *Psicomachia*, *pp.* 192, 248; *figg.* 249, 250.

PSEUDO-DIONIGI L'AEROPAGITA. Autore di opere mistiche tra la fine del V e l'inizio del VI secolo, *p.* 160.

PUGLIA, *p.* 221.

PURCHARD. Monaco a Reichenau, autore della biografia dell'abate Witigowo, *p.* 117.

PUY (LE). Città della Francia (Haute-Loire). Chiesa di Saint-Michel-d'Aiguilhe, le cui parti più antiche risalgono al 962-984, *p.* 66.

QUARANTE. Francia (Hérault). Chiesa di Sainte-Marie, edificata fra il 1025 e il 1053, *p.* 65.

QUEDLINBURG. Città della Germania Orientale (Sassonia), *scriptorium* e laboratori di oreficeria, *pp.* 25, 101, 102, 104, 132, 152, 270, 282, 298.
Cripta di S. Wiperto, cripta della chiesa di S. Pietro e di S. Stefano, costruita tra il 930 e il 936, *pp.* 7, 25; *fig.* 5.
Chiesa di S. Servazio, costruita dal 1070 al 1129, data della sua consacrazione. Cripta del X secolo, *p.* 7.
Palazzo imperiale ottoniano, *pp.* 7, 83.

RABANO MAURO. Abate di Fulda nell'822, arcivescovo di Magonza dall'847 all'856, autore di trattati teologici, *pp.* 225, 231; *fig.* 218.

RAGENFROID. Vescovo di Chartres dal 942 al 960, *p.* 354.

RAMSEY. Città della Gran Bretagna (Cambridge). Abbazia fondata nel 969 da sant'Osvaldo. *Scriptorium*, *pp.* 228, 229.

RAMWOLD. Abate di S. Emmerano di Ratisbona (975-1001), *pp.* 155, 156.

RATISBONA. Città della Germania Occidentale (Baviera). *Scriptorium* e laboratorio di oreficeria, *pp.* 92, 97, 155, 156, 160, 162, 183, 184, 186, 293, 298, 300, 358; *figg.* 148-152, 312, 313.
Abbazia di benedettini di Niedermünster, fondata fra l'VIII e il X secolo, *pp.* 93, 160, 293; *fig.* 312.
Monastero di S. Emmerano, fondato da sant'Emmerano, *p.* 350.

RAVENNA. Città dell'Emilia. Basilica di S. Apollinare in Classe, costruzione iniziata sotto il vescovo Ursicino (533-536) e consacrata nel 549, *pp.* 9, 54, 363.

REGALIA. Insegne del potere regale o imperiale, *pp.* 265, 267, 290, 339.

REICHENAU. Germania Occidentale (Baden-Württemberg), isola del lago di Costanza; monastero e *scriptorium*, *pp.* 6, 19, 21, 89, 92, 93, 96, 98, 117-119, 121, 124-126, 129, 130, 135, 137, 142, 144, 163, 165, 167, 175, 187, 188, 196, 289, 353; *figg.* 80-82, 85, 86, 88, 109-114, 120, 127-134, 136-140, 153, 154, 179.
Chiesa di S. Giorgio (Oberzell), costruita tra la fine del IX secolo e l'inizio del X; pitture murali, *pp.* 19, 118, 125; *figg.* 18, 19, 108.
Chiesa di S. Maria (Mittelzell), fondata all'inizio del IX secolo, rimaneggiata dall'abate Witigowo tra il 985 e il 997 e da Bernone prima del 1050, *pp.* 19, 27; *figg.* 20, 404.
Chiesa dei SS. Pietro e Paolo (Niederzell), rimaneggiata durante l'XI secolo, *p.* 19.

REIMS. Città della Francia (Marne). Chiesa abbaziale di Saint-Remi, ricostruita dal 1005 al 1049; scuola di miniatura carolingia sotto l'arcivescovo Ebbone (816-835); oreficeria, *pp.* 37, 39, 44, 48, 96, 102, 104, 172, 202, 240, 242, 244, 246, 287, 289, 293, 317, 325, 352, 353, 357, 358; *figg.* 38, 417.

REMIREMONT. Francia (Vosges). Chiesa di Saint-Pierre, cripta consacrata nel 1049, *p.* 35.

RENANIA, *p.* 32.

RENO (RHEIN) [fiume], *pp.* 16, 19, 21, 26, 27, 28, 32, 68, 78, 79, 134, 293, 307; *fig.* 377.

REPTON. Città della Gran Bretagna (Derbyshire). Abbazia benedettina della SS. Trinità e di Nostra Signora, fondata nel VII secolo; cripta del 1000 circa, *p.* 84.

RICCARDO DI VANNES (abate), *p.* 354.

RICHEZA (o RICHENZA). Morta nel 1063. Nipote dell'imperatore Ottone II, moglie di re Mieczislao (Mieszko) II (morto nel 1034), regina di Polonia, *p.* 148.

RINGELHEIM. Città della Germania (Sassonia), *p.* 348.

RIPOLL. Città della Spagna (Catalogna). Abbazia fondata nell'878 da Wilfred, chiesa romanica trasformata fra il 1020 e il 1032, *scriptorium*, *pp.* 62, 64, 212.

ROBERTO DI JUMIÈGES. Morto nel 1052. Abate di Jumièges nel 1037, vescovo di Londra dopo il 1044 e arcivescovo di Canterbury nel 1051, *pp.* 235, 239, 246, 248, 253; *figg.* 230, 242, 243.

ROBERTO IL PIO. Circa 970-1031. Figlio di Ugo Capeto, re di Francia nel 996, *pp.* X, 39, 45, 196, 354.

RODA. *Cfr.* SAN PEDRO DE RODA.

RODANO [fiume], *pp.* 3, 53, 65, 66.

RODEZ. Città della Francia (Aveyron). Cattedrale del X secolo (oggi scomparsa), *p.* 64.

RODOLFO. Orefice germanico che lavorò per conto di re Sancho di Navarra durante la seconda metà dell'XI secolo, *p.* 355.

RODOLFO DI ALTENBURG. Morto nel 1055 circa. Fondatore della chiesa di Sainte-Marie di Ottmarsheim (intorno al 1030), *p.* 18.

RODOLFO II DI BORGOGNA. Morto nel 937. Re della Borgogna transgiurana nel 911 e re d'Italia nel 922, *p.* IX.

ROLANDO. Uno dei dodici paladini di Carlomagno, immortalato dalla *Chanson de Roland*, *p.* 282; *fig.* 331.

ROMA, *pp.* IX, X, 9, 87, 88, 98, 108, 160, 168, 172, 206, 214, 224, 227, 261, 293, 303, 309, 362; *fig.* 79.

ROMA (provincia), *pp.* 88, 217, 272; *fig.* 80.

ROMAGNA, *p.* 54.

ROMAINMÔTIER. Città della Svizzera (Vaud). Antica abbaziale di Saint-Pierre e Saint-Paul, riedificata fra il 996 e il 1027-1029 da monaci di Cluny, e in seguito modificata, *p.* 68; *fig.* 63.

ROMANO II IL GIOVANE. 939-963. Imperatore d'Oriente nel 959, *p.* 7.

ROSAS. Città della Spagna (Catalogna). Chiesa di S. Maria, consacrata nel 1022, *p.* 62.

ROSSIGLIONE, *p.* 58.

ROUEN. Città della Francia (Seine-Maritime), *p.* 244, 246.
Cattedrale di Notre-Dame, consacrata nel 1063, *p.* 77.
Chiesa abbaziale di Saint-Ouen, cominciata nel 1056 o nel 1066 e consacrata nel 1126, *p.* 77.

ROUERGUE, *p.* 328

RUODPRECHT. Scriba a Reichenau alla fine del X secolo, *pp.* 92, 123, 125, 126.

RUSSIA, *pp.* X, 123.

SAAR, *p.* 19.

SAINT-AMAND. Francia (Nord). Abbazia fondata da sant'Amand, morto nel 679. Importante *scriptorium*, *pp.* 196, 202; *fig.* 199.

SAINT-BENOIT-SUR-LOIRE. Francia (Loiret). Abbazia di Fleury che conserva il corpo di san Benoit; portico campanario ricostruito nella metà dell'XI secolo, *scriptorium*, laboratorio di oreficeria, *pp.* 4, 46, 48, 83, 190, 196, 228, 229, 242, 287, 290, 324, 327, 351, 354, 359; *figg.* 44-49, 187-189, 240, 241, 423.

SAINT-BERTIN. *Cfr.* SAINT-OMER.

SAINT-DENIS. Francia (Seine-Saint-Denis). Abbazia fondata da Dagoberto I (morto nel 638). Biblioteca e *scriptorium*, *pp.* 4, 108, 202, 228, 261, 270, 286, 290, 324, 325, 327, 340, 349-351, 354; *figg.* 197, 198, 345-347.

SAINT-GÉNÉROUX. Francia (Deux-Sèvres). Chiesa priorale del X secolo, *p.* 83.

SAINT-GENIS-DES-FONTAINES. Francia (Pyrénées-Orientales), *pp.* 3, 64, 339, 357; *fig.* 3.

SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS. *Cfr.* PARIGI.

SAINT-HUBERT DI ARDENNE (monastero del Belgio, diocesi di Liegi), *p.* 321; *fig.* 341.

SAINT-JEAN-DE-MAURIENNE. Francia (Savoie). Cattedrale di Saint-Jean Baptiste, cripta dell'XI secolo, *p.* 66.

SAINT-MARTIAL. *Cfr.* LIMOGES.

SAINT-MARTIN-DE-FENOLLAR. Francia (Pyrénées-Orientales). Chiesa del X secolo, *p.* 58.

SAINT-MARTIN-DU-CANIGOU. Francia (Pyrénées-Orientales). Monastero fondato nel 1001 e consacrato nel 1009, *p.* 59; *figg.* 56, 428.

SAINT-MICHEL-DE-CUXA. Francia (Pyrénées-Orientales). Abbazia consacrata nel 975 e ampliata nel corso dell'XI secolo, *pp.* 58, 59.

SAINT-NECTAIRE. Francia (Puy-de-Dôme). Abbazia benedettina, chiesa della metà del XII secolo, *p.* 344.

SAINT-OMER. Città della Francia (Pas-de-Calais). Abbazia di Saint-Bertin, fondata nel 648 da sant'Omer, *scriptorium*, *pp.* 189, 196, 197, 198, 242, 321; *figg.* 190-193, 238, 341.

SAINTONGE. Francia (Charente), *p.* 334.

SAINT - PHILBERT - DE-GRANDLIEU. Francia (Loire-Atlantique). Abbazia carolingia di Déas, riedificata nel IX secolo, *p.* 43.

SAINT-RIQUIER. Francia (Somme). Abbazia carolingia di Centula, ricostruita fra il 790 e il 799 da Angilberto, *pp.* 4, 12, 44, 287.

SAINT-ROMAIN-LE-PUY. Francia (Loire). Chiesa di Saint-Romain, del X secolo, *p.* 66.

SAINT-SAVIN-SUR-GARTEMPE. Francia (Vienne). Chiesa di Saint-Savin, ricostruita a partire dal 1060, *pp.* 6, 49.

SAINT-SEVER. Francia (Landes). *Scriptorium*, *pp.* 194, 196, 217, 357; *figg.* 185, 186.

SAINT-VAAST. *Cfr.* ARRAS.

SAINT-VINCENT-DES-PRÉS. Francia (Saône-et-Loire). Chiesa abbaziale della prima metà dell'XI secolo, *p.* 75.

SAINT-WANDRILLE. Francia (Seine-Maritime). Abbazia di Fontenelle, fondata nel VII secolo. Chiesa di Saint-Pierre e Saint-Wandrille, iniziata nel 1008 e consacrata nel 1038, *p.* 78.

SALERNO. Città della Campania, sede di un arcivescovado, *scriptorium*, laboratori di ricamo e di avori, *pp.* 221, 313; *fig.* 331.

SALI (imperatori), *pp.* X, 7, 29, 32, 69, 88.

SALISBURGO (SALZBURG). Città dell'Austria, sede di arcivescovado. Abbazia di S. Pietro fondata nell'VIII secolo da san Rupert; biblioteca e *scriptorium*, laboratorio di oreficeria dall'inizio dell'epoca carolingia, *pp.* 155, 162, 183, 186, 187, 313; *figg.* 1 (frontespizio), 177, 178.

SALOMÈ, *p.* 135; *fig.* 127.

SALOMONE (tempio di), *p.* 282.

SALONICCO. Città della Grecia. Basilica di S. Demetrio, costruita nella seconda metà del V secolo, *p.* 9.

S. BIAGIO (SANKT BLASIEN), nella Foresta Nera (Germania Occidentale). Abbazia fondata nell'858, *p.* 124.

SANCHA. Regina di Castiglia, sposa di re Ferdinando I, re dal 1035 al 1065, *pp.* 332, 350.

SANCHO IV DI PEÑALÉN. Circa 1038-1076. Re di Navarra nel 1054, *p.* 355.

SANCTIUS. Scriba e pittore a Valeránica intorno al 960, allievo di Florentius, *pp.* 211, 214; *fig.* 207.

SAN GALLO (SANKT GALLEN). Città della Svizzera (St. Gallen). Abbazia benedettina fondata nel 614, famosa in epoca carolingia e poi ottoniana, il cui *scriptorium* fu molto attivo dall'VIII all'XI secolo, laboratorio d'oreficeria e di avori, *pp.* 98, 118, 119, 121, 125, 163, 289; *fig.* 117.

SAN GIACOMO DI COMPOSTELLA. *Cfr.* SANTIAGO DI COMPOSTELLA.

SANKT-PETER IM SCHWARZWALD *Cfr.* S. PIETRO NELLA FORESTA NERA.

S. MASSIMINO. *Cfr.* TREVIRI.

SAN MIGUEL DE ESCALADA. Spagna (León). Abbazia consacrata nel 913. *Scriptorium*, *pp.* 211, 217; *fig.* 212.

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA. Spagna (Castiglia Vecchia). Abbazia fondata nel VI secolo, manoscritti e oreficeria, *pp.* 211, 214, 290, 332, 334.

S. PAOLO DEL LAVANTHAL. Città dell'Austria (Stiria), *p.* 124.

SAN PEDRO DE CARDEÑA. Abbazia della Spagna (Castiglia Vecchia), *p.* 211.

SAN PEDRO DE RODA. Città della Spagna (Catalogna). Abbaziale consacrata nel 1022, *pp.* 64, 212; *fig.* 60.

S. PIETRO NELLA FORESTA NERA (SANKT-PETER IM SCHWARZWALD). Germania Occidentale. Antica abbazia benedettina completamente scomparsa, *pp.* 129, 175.

SANSONE, *p.* 39.

S. ALBANO. *Cfr.* MAGONZA.

S. ANGELO IN FORMIS. Città della Campania. Basilica di S. Angelo, ricostruita dopo il 1072; pitture murali, *p.* 6.

S. EMMERANO. *Cfr.* RATISBONA.

SANTIAGO DI COMPOSTELLA. Città della Spagna (Galizia). Luogo di un gran pellegrinaggio a partire dal X secolo. Primo santuario distrutto nel 997; ricostruzione fra il 1075 e il 1150, *pp.* 6, 76, 261.

SAONA (SAÔNE) (fiume), *pp.* 53, 54, 65, 75.

SARACENI, *pp.* IX, 221, 225.

SARDEGNA, *pp.* X, 6.

SASSONIA, *pp.* 7, 9, 15, 32, 83, 88, 100-102, 105, 111, 118, 289, 293, 298; *figg.* 263, 266, 267, 280, 363.

SAUMUR. Città della Francia (Maine-et-Loire). Chiesa di Saint-Florent (oggi Notre-Dame-de-Nantilly), cripta del 1026, *p.* 46.

SAVENNIÈRES. Francia (Maine-et-Loire). Chiesa di Saint-Pierre, navata del X secolo, *p.* 43.

SAVINIANO (san). Primo vescovo di Sens, evangelizzò nel III secolo la regione di Sens e di Chartres, *pp.* 351, 354.

SCANDINAVI, *p.* 361.

SCANDINAVIA, *p.* 317.

SCIAFFUSA (SCHAFFAUSEN). Città della Svizzera. Abbaziale di Ognissanti, costruita dal 1050 al 1064, ricostruita dopo il 1087 e consacrata nel 1103, *p.* 68.

SCLAVINIA (provincia), *pp.* 88, 272; *fig.* 80.

SCRIPTORIUM, SCRIPTORIA. Officina medievale di amanuensi e di miniaturisti per la produzione di manoscritti, *pp.* 27, 87, 89, 92, 93, 98, 100, 101, 102, 105, 108, 110-112, 115, 117, 118, 127, 147, 148, 150, 155, 156, 160, 165, 168, 175-177, 182, 183, 189, 196-198, 200, 202, 204, 211, 212, 217, 221, 224, 289; *fig.* 84.

SEEON. Germania Occidentale (Baviera), non lontano da Wasserburg. Abbazia fondata nel 994 dal conte Aribon. Importante *scriptorium*, *pp.* 92, 155, 160, 162.

SEGGIO LITURGICO. *Cfr.* SITULA.

SENIOR. Scriba a San Salvador di Távara durante la seconda metà del X secolo lavorò in collaborazione con Emeterius, *pp.* 211, 217.

SENS. Città della Francia (Yonne). Città di origine antica, sede di un arcivescovado, chiesa di Saint-Pierre-le-Vif, oreficeria, *pp.* 66, 324, 351, 354.

SEVINO. Arcivescovo di Sens dal 977 al 999, *p.* 351.

SHERBORNE. Città della Gran Bretagna (Dorsetshire), sede di vescovado nel 705. *Scriptorium* nel X secolo, *pp.* 240, 242.

SICILIA, *pp.* IX, X, 77.

SIGEBERTO. Vescovo di Minden dal 1022 al 1036, *p.* 163.

SIGNA. Vocabolo latino che designa le insegne dell'esercito romano, *p.* 268.

SILVIN (san), *fig.* 190.

SIMONE (san), *p.* 92; *fig.* 83.

SIRIA, *p.* 362.

SISEBUT. Vescovo e scriba mozarabico,

collaborò con Sisebut il Notaio e Belasco intorno al 976, *p.* 212.

SISEBUT. Notaio e scriba mozarabico, collaborò nel 976 con Belasco, *p.* 212.

SITULA. Sinonimo di seggio liturgico, *pp.* 308-309, *figg.* 273, 328.

SLAVI, *pp.* IX, X, 9, 83, 361.

SLESIA, *p.* 83.

SORÈDE. Francia (Pyrénées-Orientales). Chiesa di Saint-André, *pp.* 64, 340, 341, 357; *figg.* 61, 364.

SOUILLAC. Francia (Lot). Abbazia di Notre-Dame fondata nel 655 da sant'Eligio, *p.* 334.

SPAGNA, *pp.* IX, X, XII 4, 6, 53, 54, 82, 87, 110, 194, 209, 211, 212, 214, 220, 261, 270, 281, 289-291, 331, 337, 350, 351, 354-356, 362; *figg.* 214, 215, 217, 220.

SPIEZ. Città della Svizzera (Berna), sulle rive del lago di Thun. Chiesa di S. Colombano, costruita prima del 1020, *p.* 66.

SPIRA. Città della Germania Occidentale (Palatinato renano). Cattedrale fondata da Corrado II intorno al 1030, consacrata nel 1060, trasformata nel 1082-1106; *Codex Aurens* di Enrico III, *pp.* 18, 27-29, 31, 32, 35, 44, 57, 83, 88, 89, 92, 176, 183, 271; *figg.* 29, 30, 32, 35, 172, 173, 409, 410.

STATI BIZANTINI, *p.* IX.

STATI PONTIFICI, *p.* 309.

STAVELOT. Città del Belgio (Liegi). Abbaziale di Saint-Pierre e Saint-Paul costruita fra il 1033 e il 1040, *pp.* 27, 39; *fig.* 401.

STAVKIRKER. Chiese norvegesi con strutture in legno, *p.* 84.

STEFANO II. Abate di Conques e vescovo di Clermont dal 945 al 976, *pp.* 330, 351.

STEINBACH-IM-ODENWALD. Città della Germania Occidentale (Assia). Abbazia di S. Pietro e S. Marcellino, costruita durante il primo quarto del IX secolo, *p.* 33.

STOCCARDA (STUTTGART). Città della Germania Occidentale (Baden-Württemberg), *pp.* 132, 149.

STRASBURGO (STRASBOURG). Città della Francia (Bas-Rhin). Cattedrale di Notre-Dame, cominciata nel 1015 e consacrata ma non compiuta nel 1028, *pp.* 16, 19, 21, 27; *fig.* 403.

STRUMENTO DI PACE. *Cfr.* PACE.

SUGER. 1082-1151. Abate di Saint-Denis dal 1122 al 1151, *pp.* 262, 340.

SUSTEREN. Città dell'Olanda (Limburgo). Chiesa di S. Salvatore, fondata nell'VIII secolo e ricostruita nel corso dell'XI secolo, *pp.* 26, 33.

SVEVIA, *pp.* 16, 293.

SVIZZERA, *pp.* 65, 66, 68.

T'ANG, *p.* 362.

TARENTAISE (vallata della), *p.* 66.

TAVARA. Spagna (León). Monastero di San Salvador. *Scriptorium*, *pp.* 211, 217; *figg.* 205, 210, 211.

TAVERNOLES. Città della Spagna (Catalogna). Chiesa di S. Saturnino, dell'XI secolo, *p.* 62.

TEGERNSEE. Città della Germania Occidentale (Baviera). Abbazia benedettina fondata nell'VIII secolo, restaurata nel 972, *scriptorium*, *pp.* 155, 183.

TEODOLFO. Vescovo di Orléans dal 788 all'821, *p.* 209.

TEOFANO. Morta nel 991. Imperatrice, sposata a Ottone II nel 972, *pp.* 7, 11, 16, 88, 108, 116, 148, 152, 175, 177, 264, 276, 290, 293, 309, 350, 352; *fig.* 79.

TEOFANO. Badessa di Essen dal 1039 al 1056, *pp.* 25, 281, 290, 296, 308, 340, 350, 353, 358; *figg.* 310, 361, 380.

TEOFILATTO (casa di). Dinastia nobile romana che impose l'elezione di alcuni papi, alla fine del IX e durante il X secolo, *p.* IX.

TER, *p.* 60.

THAON. Francia (Calvados). Capitelli dell'XI secolo della chiesa sconsacrata, *p.* 82.

THEOTOKOS. Parola greca che significa « Madre di Dio », *p.* 346.

THUN (lago di), *p.* 66.

TIRANTI. Elementi in legno, muratura o metallo che legano fra loro i punti d'appoggio degli archi o delle volte, *p.* 25.

TOLEDO. Città della Spagna (Castiglia Nuova), sede di arcivescovado. Antica capitale del regno di Castiglia, *pp.* 220, 332; *fig.* 353.

TOLOSA (TOULOUSE). Città della Francia (Haute-Garonne), *p.* 6, 328.
Basilica di Saint-Sernin, iniziata nel 1060, *pp.* 76, 282, 359; *fig.* 388.
Chiesa di Notre-Dame de la Daurade, fondata nel V secolo; capitelli preromanici, *p.* 361.

TOMMASO (san), *pp.* 185, 304; *figg.* 182, 318.

TOSCANA, *p.* 6.

TOSTIG DI NORTHUMBRIA. Morto nel 1066. Conte, fratello di re Harold d'Inghilterra, *p.* 251, 354.

TOUL. Città della Francia (Meurthe-et-Moselle). Cattedrale di Saint-Étienne, ricostruita tra il 963 e il 994, *pp.* 33, 35.

TOURNUS. Francia (Saône-et-Loire). Chiesa abbaziale di Saint-Philibert, costruzione del X e dell'inizio dell'XI secolo (1007-1019), *pp.* 71, 75, 83; *figg.* 67-69, 439, 441.

TOURS. Città della Francia (Indre-et-Loire), sede di arcivescovado. Abbazia di Saint-Martin fondata nel V secolo. Chiesa, ricostruita dal tesoriere Hervé, rimaneggiata nell'XI e XII secolo; laboratorio di orefici nel X secolo; *scriptorium*, *pp.* 12, 43-46, 96, 108, 134, 196, 324, 351; *fig.* 419.

TRANSENNA. Balaustra attorno o davanti al coro, composta di lastre di pietra o di marmo, *p.* 286.

TRANSETTO NANO. Transetto di altezza inferiore a quella della navata, e i cui bracci si appoggiano senza formare un'unità volumetrica con la massa principale dell'edificio, *pp.* 22, 33, 34, 53, 56, 59, 62, 66, 68, 83.

TRAVERSE o GAVAGLIONI. Bracci trasversali dell'impugnatura di una spada, *pp.* 261, 325.

TREVIRI (TRIER). Città della Germania Occidentale (Palatinato). Una delle capitali romane delle Gallie; *scriptorium;* oreficeria, *pp.* X, 33, 93, 118, 123, 126, 127, 129, 132, 134, 149, 174, 175, 177, 182, 281, 282, 284, 289, 293, 295, 298, 300, 304, 350, 353, 358; *figg.* 78, 85, 118, 119, 121-126, 288, 289, 295, 305, 306, 317-320.
Basilica romana, del IV secolo, *p.* 29.
Cattedrale, facciata costruita fra il 1017 e il 1047, *pp.* 32, 35, 176; *fig.* 37.
Chiesa abbaziale di S. Massimino, edificata dal 934 al 952, *pp.* 34, 134, 353; *fig.* 125.
Chiesa di S. Paolino, *p.* 118.
Chiesa di S. Simeone, edificata contro la romana Porta Nigra, *p.* 35.

TREVIRI (dintorni di). Chiesa di S. Martino, *p.* 129.

TRISTANO. Eroe leggendario della poesia epica del XII secolo, *p.* 270.

TROIA. Città delle Puglie, *p.* 221.

TUOTILO. Monaco a San Gallo dall'800 circa al 912 circa, pittore e intagliatore d'avorio, *p.* 289.

TURENNA, *pp.* 43, 83.

UBERTO (sant'), *p.* 282, 321.

UDALRICUS. Scriba e pittore o donatore di un gruppo di manoscritti provenienti da Lorsch, *pp.* 174, 175.

UDINE. Città del Friuli, *p.* 113.

UGO DI ARLES (UGO DI PROVENZA). Duca di Provenza nel 911, re d'Italia dal 926 al 947, *p.* 349.

UGO DI SEMUR (sant'). 1024-1109. Abate di Cluny nel 1049, *p.* 31.

ULRICO (sant'). 890-973. Vescovo di Augusta nel 923, *p.* 156.

UNGARI, *pp.* IX, X, 98, 155, 267.

UNGHERIA, *pp.* IX, X.

UPPSALA. Città della Svezia, *pp.* 176, 183.

URBANO II. Circa 1042-1099. Priore di Cluny, poi cardinale e vescovo di Ostia nel 1078, fu eletto papa nel 1088, *p.* 67.

UTA. Badessa del monastero di Niedermünster a Ratisbona dal 1002 al 1025, *pp.* 93, 160, 184, 281, 293, 300, 350; *figg.* 148, 152, 312.

UTRECHT. Città dell'Olanda. Chiesa di S. Pietro, edificata tra il 1039 e il 1048, *pp.* 33, 163, 240, 289; *fig.* 237.

VAISON-LA-ROMAINE. Francia (Vaucluse). Antica cattedrale di Notre-Dame, riedificata intorno al 1030, *p.* 66.

VALBURGA (WALBURGA) (santa). Morta nel 779. Religiosa a Winborne, a Bischofheim nel 752 e badessa di Heidenheim nel 754 o nel 761, *p.* 93; *fig.* 87.

VALERÁNICA. Spagna (Castiglia). Monastero e *scriptorium*, *pp.* 209, 211, 212, 214; *figg.* 204, 207, 208.

VALLADOLID. Città della Spagna (Castiglia Vecchia), *pp.* 211, 217.

VANDEA, *pp.* 44, 48.

VANDRILLO (san). Morto nel 668. Fondatore e abate di Fontenelle nel 648, *p.* 189.

VANNES. Città della Francia (Morbihan), sede di vescovado. Laboratorio di oreficeria nel X e XI secolo, *pp.* 287, 324, 351, 354.

VARSAVIA. Città della Polonia, *p.* 148.

VARZY. Francia (Nièvre). Antica abbazia in cui sono custodite dal IX secolo le reliquie di sant'Eugenia, *pp.* 284, 286, 327.

VATICANO, *p.* 224.

VENDÔME. Città della Francia (Loir-et-Cher). Chiesa della Trinité, transetto risalente alla chiesa primitiva (1040 circa), *pp.* 44, 46.

VENEZIA. Città del Veneto. Porto dell'Adriatico, sede dall'anno mille di uno Stato indipendente, *pp.* X, 54, 156.

VERCELLI. Città del Piemonte. Cattedrale di S. Eusebio, *pp.* 113, 125, 268, 309, 313.

VERDUN. Città della Francia (Meuse), sede episcopale, *pp.* 32, 33, 35, 113.

VERONA. Città del Veneto. Chiesa di S. Stefano, fondata nel V secolo, ricostruita dopo il 951, *pp.* 54, 125; *figg.* 51, 425.

VESTFALIA, *pp.* 7, 15, 16; *fig.* 367.

VICENZA. Città del Veneto. Chiesa dei Santi Felice e Fortunato, *p.* 54.

VIENNA. Città dell'Austria, *pp.* XI, 270, 350, 353.

VIENNE. Città della Francia (Isère). Chiesa di Saint-Pierre, costruita alla fine del IX-inizio del X secolo. Laboratorio di oreficeria, *pp.* 66, 286, 349.

VIGNORY. Francia (Haute-Marne). Chiesa di Saint-Étienne, costruita intorno al 1020-1030 e il 1050, *p.*. 37; *figg.* 39-41, 415.

VILLIBRORDO (san). Fondatore dell'abbazia di Echternach nel 698, *p.* 175.

VILLIGI. Arcicancelliere dell'Impero, arcivescovo di Magonza dal 975 al 1011, *pp.* 16, 108, 116.

VIMARA. Monaco e scriba a S. Martino di Albares verso il 920, *p.* 212.

VIRGILIO (Publius Vergilius Maro). 70-19 a.C. Poeta latino, *p.* 225.

VISIGOTI, *p.* 209.

VITTORE (san). Membro della legione tebana, martire, *p.* 307; *fig.* 322.

VIVIEN (conte). Abate laico di Saint-Martin di Tours dall'843 all'851, *p.* 132.

VOLTA A BOTTE RAMPANTE. Volta a botte che copre una scalinata oppure un vano dai muri di altezza ineguale, *p.* 18.

VOLTA A VELA. Volta a calotta emisferica che si imposta su una pianta quadrata, *p.* 15.

VOLVINIO. Orefice milanese carolingio, autore dell'altare d'oro di S. Ambrogio a Milano, *p.* 362.

VULCANO, *fig.* 218.

WALBECK. Città della Germania (Sassonia). Chiesa di S. Maria, del X secolo, *p.* 9.

WARMUNDUS. Vescovo di Ivrea dal 969 circa al 1011 circa, *p.* 125; *fig.* 116.

WEIMAR. Città della Germania Orientale (Turingia), *p.* 352.

WEINGARTEN. Città della Germania Occidentale (Baden-Württemberg). Abbazia fondata nel 1053 da Guelfo IV duca di Baviera, *p.* 251.

WERDEN. Città della Germania Occidentale (Renania), *pp.* 25-27, 276, 304.
Chiesa abbaziale di S. Salvatore, fondata nell'804, quindi ampliata nel 975. Westwerk dell'abbaziale dedicato a san Pietro, *pp.* 25, 32.
Chiesa di S. Lucio, costruita fra il 995 e il 1063, *pp.* 25, 32; *figg.* 24, 400.

WERLA. Città della Germania (Sassonia). Rovine del palazzo imperiale, costruito all'inizio del X secolo, *p.* 83.

WERNHER. Morto nel 1029. Vescovo di Strasburgo nel 1001, *p.* 16.

WESER (fiume), *pp.* 100, 107; *fig.* 97.

WESSEX. Regione dell'Inghilterra che faceva parte dell'eptarchia anglosassone; si annesse gli altri Stati nel IX secolo. Capitale Winchester, *pp.* 227, 232.

WESTMINSTER. Uno dei quartieri di Londra. Abbazia di S. Pietro con chiesa, ricostruite a partire dal 1050 da Edoardo il Confessore, *p.* 79.

WESTWERK. Nome dato alle parti occidentali di una chiesa, quando assumono la forma di un complesso architettonico tornito di tribune, di torri, ecc., *pp.* 9, 15, 16, 21, 22, 25, 28, 31, 32, 37, 48, 66, 77, 81, 83; *figg.* 21, 22.

WIMMIS. Città della Svizzera (Berna), sul lago di Thun. Chiesa di S. Martino, costruita prima del 994, *p.* 66; *figg.* 430, 431.

WINCHCOMBE (abbazia di). Gran Bretagna (Gloucestershire), *fig.* 229.

WINCHESTER. Città della Gran Bretagna (Hantshire). Capitale dell'Inghilterra all'epoca della dominazione sassone. Importante *scriptorium* e laboratorio di ricamo, *pp.* 197, 198, 206, 227, 228, 230-232, 235, 239, 240, 242, 246, 250, 252-254, 289, 308, 317, 318,

322, 354; *figg.* 219, 223-228, 230, 231, 233, 236, 239, 245, 247, 251, 255, 258, 259, 338.
New Minster, *pp.* 235, 240, 250; *figg.* 228, 247, 251.

WINNOC (san). Circa 640-717. Monaco benedettino, fondatore dell'abbazia di Bergues, *fig.* 190.

WITIGOWO. Abate di Reichenau dal 985 al 997, *pp.* 19, 117.

WOLFENBÜTTEL. Città della Germania (Sassonia), *p.* 107.

WORCESTER. Città della Gran Bretagna (Worcestershire), sede di un importante vescovado nel X secolo, *p.* 228.

WORMS. Città della Germania Occidentale (Palatinato). Cattedrale di S. Pietro, costruita tra il 1000 e il 1025, ricostruita in epoca gotica, *pp.* 16, 18, 29.

WÜRZBURG. Città della Germania Occidentale (Franconia). Cattedrale di S. Ciliano, iniziata sotto il vescovo Brunone (1034-1035), *pp.* 16, 18, 113, 134.

YORK. Città della Gran Bretagna (Yorkshire), sede di vescovado. Cattedrale innalzata da re Edwin nel 629, *pp.* 228, 240.

ZAMORA. Città della Spagna (León), *p.* 332.

ZURIGO (ZÜRICH). Città della Svizzera, *p.* 350.

ZYFFLICH. Città della Germania Occidentale (Renania). Chiesa di S. Martino, costruita poco dopo l'anno 1000, *pp.* 26, 32, 359; *fig.* 7.

Carte geografiche

PRINCIPALI MONUMENTI E CENTRI ARTISTICI NEL SECOLO DELL'ANNO MILLE

Acqui C 3
Aime C 2
Allinges (Les) C 2
Amer B 3
Amsoldingen C 2
Angers A 2
Aosta C 2
Aquisgrana C 1
Ardenne C 1
Arles B 3
Arles-sur-Tech B 3
Arras B 1
Augusta D 2
Aurillac B 3
Autun B 2
Auxerre B 2

Bages B 3
Bamberga D 2
Banyoles B 3
Barcellona B 3
Bardolino D 2
Basilea C 2
Baume-les-Messieurs C 2
Bayeux A 2
Beaulieu-lès-Loches B 2
Beauvais B 2
Bernay B 2
Besançon C 2
Blois B 2
Boada B 3
Bologna D 3
Bordeaux A 3
Bourges B 2
Bouxières-aux-Dames C 2
Brescia D 2
Brunswick D 1
Burgal B 3

Caen A 2
Cahors B 3
Canterbury B 1
Cardona B 3
Casseres B 3
Celles C 1
Chapaize B 2
Charroux B 2
Chartres B 2
Châtillon-sur-Seine B 2
Chiavenna C 2
Clermont B 2
Cluny B 2
Colonia C 1
Como C 2
Conques B 3
Corbera de Llobregat B 3
Corbie B 1
Cormery B 2
Cornella de Llobregat B 3
Corvey C 1
Costanza C 2
Coutances A 2
Cravant B 2

Darmstadt C 2
Digione C 2
Drübeck D 1
Düsseldorf C 1

Eichstätt D 2
Einsiedeln C 2
Enger C 1
Épinal C 2
Eschau C 2
Essen C 1
Echternach C 2
Étampes B 2

Fécamp B 2
Firenze D 3
Fluviá B 3
Freising D 2
Fréteval B 2
Frontanýa B 3
Fuilla B 3
Fulda C 1

Gaillac B 3
Galliano C 2
Gand B 1
Gandersheim D 1
Genova C 3
Gernrode D 1
Gerona B 3
Gerresheim C 1
Gigny C 2
Ginevra C 2
Goldbach C 2
Goslar D 1
Grenoble C 2

Hastière-par-delà B 1
Hastings B 1
Helmstedt D 1
Hersfeld C 1
Hildesheim C 1
Hirsau C 2

Ivrea C 2

Jaca A 3
Jumièges B 2

Kassel C 1
Kaufungen C 1

Lacroix-Saint-Ouen B 2
Langeais B 2
Langres C 2
Lavardin B 2
Le Mans B 2
Le Puy B 2
Lesterps B 2
Liegi C 1
Limburg C 2
Limoges B 2
Lione B 2
Lobbes B 1
Loches B 2
Lomello C 2
Lorsch C 2
Lusignan B 2
Luxeuil C 2

Maastricht C 1
Magdeburgo D 1
Magonza C 1
Maillezais A 2
Mantova D 2
Marsiglia C 3
Melun B 2
Méobecq B 2
Meschede C 1
Mettlach C 2
Metz C 2
Milano C 2
Minden C 1
Monaco D 2
Montbazon B 2
Montier-en-Der B 2
Montlevon B 2
Montreuil B 1
Mont-Saint-Michel A 2
Montserrat B 3
Morienval B 2
Muizen B 1

Namur B 1
Nancy C 2
Nantes A 2
Nevers B 2
Nimega C 1
Nîmes B 3
Nivelles B 1
Nizza C 3
Noli C 3
Nouaillé B 2
Novara C 2

Orléans B 2
Osnabrück C 1
Ottmarsheim C 2
Paderborn C 1
Parigi B 2
Pavia C 2
Payerne C 2
Pedret B 3
Perruson B 2
Peterhausen C 2
Pisa D 3
Poitiers B 2
Pomposa D 3
Poussay C 2

Quarante B 3
Quedlinburg D 1

Ratisbona D 2
Ravenna D 3
Reichenau C 2
Reims B 2
Remiremont C 2
Ringelheim C 1
Ripoll B 3
Rodez B 3
Romainmôtier C 2
Rosas B 3
Rouen B 2

Saint-Amand B 1
Saint-Benoît-sur-Loire B 2
Saint-Denis B 2
Saint-Généroux A 2
Saint-Genis-des-Fontaines B 2
Saint-Jean-de-Maurienne C 2
Saint-Martin-de-Fenollar B 3
Saint-Martin-de-Canigou B 3
Saint-Michel-de-Cuxa B 3
Saint-Omer B 1
Saint-Romain-le-Puy B 2
Saint-Sever A 3
Saint-Vincent-des-Prés B 2
San Gallo C 2
Sankt-Blasien C 2
Sankt Peter im Schwarzwald C 2
San Pedro de Roda B 3
Saumur A 2
Savennières A 2
Schaffusa C 2
Sens B 2
Siena D 3
Soissons B 2
Sorède B 3
Spiez C 2
Spira C 2
Stavelot C 1
Strasburgo C 2
Susteren C 1

Tavernoles B 3
Tegernsee D 2
Thaon A 2
Tolosa B 3
Torino C 2
Tournus B 2
Tours B 2
Treviri C 2

Vaison B 3
Varzy B 2
Vendôme B 2
Venezia D 2
Vercelli C 2
Verdun C 2
Verona D 2
Vicenza D 2
Vienne B 2
Vignory C 2

Walbeck D 1
Weingarten C 2
Werden C 1
Wimmis C 2
Wolfenbüttel D 1
Worms C 2
Würzburg C 2

Zyfflich C 1

L'EUROPA VERSO L'ANNO MILLE

Alicante c 5
Almeria c 5
Aquileia f 3
Atene h 5
Atrani f 4

Bari g 4
Barton-on-Humber c 2
Belfast b 2
Belgrado h 4
Benevento f 4
Brema e 2
Burgo de Osma c 4
Bury d 2

Capua f 4
Cassino (Monte) f 4
Cava de' Tirreni f 4
Cividale f 3
Cordova c 5
Cosenza g 5
Costantina e 5
Costantinopoli j 4
Cracovia h 2
Cuenca c 4

Deventer e 2
Dublino b 2
Durham c 2

Edimburgo c 1
Ely d 2
Exeter c 2

Farfa f 4
Fez b 6

Gaeta f 4
Glastonbury c 2
Gniezno g 2
Gran g 3
Grottaferrata f 4

Hereford c 2

Kiev k 2

León b 4
Lisbona b 5
Londra c 2

Messina g 5

Napoli f 4
Niederalteich f 3
Novgorod k 1

Odense f 1
Oldenburg f 2
Oviedo b 4

Palermo f 5
Parenzo f 3
Pest g 3
Peterborough c 2
Praga f 2

Ramsey c 2
Repton c 2
Rodi j 5
Roma f 4

Salerno f 4
Salisburgo f 3
Salonicco h 4
San Miguel de Escalada b 4
San Millán de la Cogolla c 4
Santiago di Compostella b 4
Sherbone c 2
Siviglia b 5
Smirne j 5
Spalato g 4
Spoleto f 4

Távara b 4
Toledo c 5
Tonsberg f 1
Troia g 4
Tunisi f 5

Utrecht e 2

Valencia c 5
Valladolid c 4
Vienna g 3

Wells c 2
Winchester c 2
Worcester c 2

York c 2

Zadar g 4

Le carte geografiche sono state realizzate da Jacques Person.

Indice

Pagina IX *Prefazione* di Louis Grodecki

Parte prima

1 *Architettura e decorazione monumentale* di Louis Grodecki

3 *Introduzione*

7 *L'Impero ottoniano e salico.* La Sassonia, la Franconia, la Svezia e la Baviera. Il Basso Reno. Edifici di Corrado II e Enrico III

33 *I paesi della Mosa, la Champagne, la Francia del Nord*

43 *Il bacino della Loira*

53 *La prima arte romanica meridionale.* L'Italia del Nord. La Catalogna e il Rossiglione. Il regno d'Arles e le due Borgogne

77 *La Normandia*

83 *Commentari*

Parte seconda

85 *Pittura* di Florentine Mütherich e Francis Wormald

87 *L'arte ottoniana. Prologo*

101 *L'ascesa.* Corvey e Hildesheim. Fulda e Magonza. Reichenau e il Sud dell'Impero. Il Maestro del *Registrum Gregorii*

135 *L'apogeo.* Reichenau. Colonia. Il Sud-Est. Ratisbona e Salisburgo

163 *Dagli ottoniani ai salici.* Echternach. Salisburgo

187 *Epilogo*

189 *La Francia*

209 *La Spagna del Nord*

221 *L'Italia del Sud*
227 *L'Inghilterra*
257 *Lista dei manoscritti riprodotti*

Parte terza

259 *Le Arti suntuarie* di Jean Taralon
261 *Il contesto storico*
289 *I centri di creazione.* L'Impero ottoniano. L'Italia. L'Inghilterra. La Francia: *Lo stile franco-sassone. La Francia reale e la sua giurisdizione.* La Spagna.
339 *L'evoluzione delle forme*
349 *Commentari*
361 *Conclusione* di Louis Grodecki

Parte quarta

365 *Documentazione generale*
367 *Piante e ricostruzioni*
385 *Tavole cronologiche*
393 *Bibliografia*
407 *Documentazione iconografica*
427 *Indice analitico*
445 *Carte geografiche*

Finito di stampare nel mese di agosto 1981
nello stabilimento di Rizzoli Editore in Milano

Printed in Italy

CLASSICI DELL'ARTE RIZZOLI

La collana d'arte più apprezzata
e diffusa nel mondo

Ultimi volumi pubblicati:

78. BELLOTTO
79. LOTTO
80. CRIVELLI
81. CIMABUE
82. SALVATOR ROSA
83. CLAUDE LORRAIN
84. FRIEDRICH
85. CANOVA
86. GENTILE DA FABRIANO
87. ANNIBALE CARRACCI
88. PIERO DI COSIMO
89. SEBASTIANO RICCI
90. BECCAFUMI
91. FÜSSLI
92. GERICAULT
93. MURILLO
94. KLIMT
95. BRAMANTINO e BRAMANTE *pittore*
96. LIOTARD
97. RIBERA
98. CONSTABLE
99. SEBASTIANO DEL PIOMBO
100. BOUCHER
101. PARMIGIANINO
102. VAN DYCK 1°
103. VAN DYCK 2°
104. CELLINI

Il prossimo titolo:

105. TURNER

Benché si convenga generalmente nel collocare la cruciale svolta evolutiva dell'arte occidentale attorno alla metà e persino alla fine dell'XI secolo, non va dimenticato che anche il secolo dell'Anno Mille vide l'avvento di un autentico "rinascimento", seguìto alla crisi politica e artistica verificatasi tra la fine del IX e gli inizi del X secolo. Tale "rinascimento" ha dato vita a opere di eccezionale valore storico e artistico, soprattutto nel campo della miniatura e dell'oreficeria, due arti messe al servizio dell'impero ottoniano e della nascente regalità di Francia, e le cui manifestazioni, forse in virtù della loro risonanza politica e teologica, rivestono per noi maggiore importanza delle opere nate in ambito monastico presso centri lontani dalla Corte, pure del pari necessarie per una compiuta comprensione del tempo.
Sia essa ancora legata ai modelli del recente passato carolingio, e cioè preromanica, ovvero tesa, attraverso esperienze disparate e prestiti molteplici, alla ricerca di una propria fisonomia, e quindi protoromanica, quest'arte rende conto comunque di un mirabile slancio creativo, in piena rispondenza con il rinnovamento politico ed economico che, in Occidente, fa séguito alla crisi dell'Alto Medioevo.
L'ulteriore evoluzione della sensibilità artistica occidentale sarà dominata da quella che Focillon chiama la sua "vocazione monumentale", alludendo alla grande abbaziale romanica, alla cattedrale gotica, al palazzo rinascimentale. Ed è sorprendente rintracciare i prodromi di tale vocazione nelle costruzioni erette durante il secolo dell'Anno Mille.

Louis GRODECKI è nato a Varsavia (Polonia) nel 1910. Allievo dell'École pratique des Hautes Études e dell'Istituto d'Arte e Archeologia dell'Università di Parigi (1930-1934), è stato Conservatore del Museo Plans et Reliefs (1952-1960), docente presso la facoltà di lettere di Strasburgo (1961-1969) e, dal 1970, presso l'Università di Parigi-IV. Ha completato gli studi sull'arte dell'XI secolo intrapresi da Henri Focillon (*Architecture ottonienne*, 1958) curando ricerche sulla storia delle vetrate (*Vitraux de la Sainte-Chapelle*, 1959). Dirige inoltre il Comitato francese per il *Corpus Vitrearum Medii Aevi*.

Florentine MÜTHERICH, nata nel 1915, ha compiuto i suoi studi presso le Università di Bonn, Colonia e Berlino. Dal 1953 fa parte dell'Istituto Centrale di Storia dell'Arte di Monaco e insegna Storia dell'Arte presso la locale Università. Dedicatasi allo studio dell'arte dell'Alto Medioevo e in particolare della miniatura, cura la pubblicazione della collana «Miniature carolinge» iniziata da Wilhelm Koehler.

Jean TARALON, nato a Pervenchères (Orne) nel 1909, ha intrapreso la carriera amministrativa come ingegnere dei Lavori Pubblici di Stato. Laureato in lettere, giurisprudenza e scienze politiche, è entrato nel 1947 nel Corpo d'Ispezione dei Monumenti Storici. Ispettore generale dal 1968, è inoltre curatore delle collezioni del Castello di Champs e dirige il Laboratorio di Ricerca dei Monumenti Storici. Ha pubblicato studi sull'oreficeria, la pittura murale e le vetrate.

Francis WORMALD, nato nel 1904 e morto nel 1972, studiò a Eton e Cambridge. Fino al 1949 si dedicò allo studio dei manoscritti del Medio Evo presso il British Museum. Professore di paleografia al King's College di Londra, dal 1960 al 1967 diresse l'Istituto di Ricerche Storiche dell'ateneo londinese. Nominato nel 1967 «trustee» del British Museum, dal 1967 al 1970 fu anche presidente della Society of Antiquaries di Londra.

In copertina: *Fibula dell'imperatrice Gisella.*

Grafica di John Alcorn